

ગુજરાતી થિયેટરનો ઇતિહાસ

ભારત-ભૂમિ અને લોકો

ગુજરાતી થિયેટરનો ઈતિહાસ

હસમુખ બારાડી



નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઈન્ડિયા

ISBN 81-237-1995-7

1997 (શક 1918)

© હસમુખ બારણી, 1997

Gujarati Theatreno Itihas (*Gujarati*)

રૂ. 49.00

પ્રકાશક : નિયામક, નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઈન્ડિયા,

એ-5, ગ્રીન પાર્ક, નવી દિલ્હી -110 016

અનુક્રમ

પ્રસ્તાવના

x i

- પ્રકરણ 1 : પૂર્વપરંપરા : લોકકેન્દ્રી નાટ્યરૂપો, ચાચર, ભવાઈવેશો, સંસ્કૃત પરંપરાની તવારીખ, જૈન સાહિત્ય, અને ભવાઈનું સાંપ્રત 1
- પ્રકરણ 2 : ‘જૂની’ રંગભૂમિ - સ્તબક એક : “વિવિધ મંડળીઓની રચના” (1842 - 1878) : ભૂમિકા, પ્રારંભિક અંગ્રેજી થિયેટરો, જગન્નાથ શંકર શેઠ, પારસીઓ, વિવિધ મંડળીઓની રચના-પ્રક્રિયા, મૌલિક નાટ્યોનો સમાંતર પ્રવાહ, - અને સ્તબકની સંધિએ 10
- પ્રકરણ 3 : ‘જૂની’ રંગભૂમિ - સ્તબક બે : “માલિક - લેખકનો સ્તબક” (1878 - 1898) : સુધારક વૃત્તિનો જુવાળ, રણછોડભાઈ ઉદયરામ, ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી, ઓઝા બંધુઓ, મ. ન. દિવેદી, માંડવે નાટક, આદર્શો અને વાસ્તવિકતા 21
- પ્રકરણ 4 : ‘જૂની’ રંગભૂમિ - સ્તબક ત્રણ : “નટકેન્દ્રિયા” (1898 - 1913) : સદીને સંધિકાળે, નટકેન્દ્રિયા, અમૃત કેશવ નાયક, બાપુલાલ નાયક, પ્રાણસુખ ‘એડિપોલો’, મોહનલાલા, માસ્ટર અશરફખાન, પ્રભાશંકર ‘રમણી’, જયશંકર ‘સુંદરી’; સ્તબક ચાર : “સર્જક મથામણ” (1913 - 1923) ફૂલચંદ ‘માસ્ટર’, મૂળશંકર મૂલાણી, નૃસિંહ વિભાકર, જામન, લેખક-રંગભૂમિનો સંબંધવિચ્છેદ; સ્તબક પાંચ : “મુખ્ય નટ = દિગ્દર્શકનો સ્તબક” (1923 - 1939) : બાપુલાલ નાયક, મૂળચંદ ‘મામા’, માસ્ટર કસમ, મૂળજી ખુશાલ, આણંદજી કબૂતર, મુન્નીબાઈ, માસ્ટર શાનિ, મિસ મોતીબાઈ, માસ્ટર વસંત, સ્તબકની સંધિએ, રિહર્સલ માસ્ટર 33
- પ્રકરણ 5 : ‘જૂની’ રંગભૂમિ-સ્તબક છ : “માલિકો - થરાફોનો સ્તબક” (1939 - 1953) : માલિકો - થરાફો, રંગભૂમિનો તખ્તો ગુજરાતનાં નગરોમાં ફેરવાયો, સિનેમાનું આક્રમણ; કવિ વેરાટી, કવિ ત્રાપજકર, પ્રફુલ્લ 61

દેસાઈ, નંદલાલ શાહ, પ્રાગજી ડેસા, ‘રસકવિ’ રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ, પ્રભુલાલ દ્વિવેદી, ‘પાગલ’, સંગીતકારો, થાતાબ્દિ મહોત્સવ; સ્તબક સાત : “પ્રવાસી નાટ્યમંડળીઓ”; (1953 થી-) ગ્રામ અને કસબા કેન્દ્રી રજૂઆતો, ફરી ક્રયાં થિયેટરો, દોઢસો વરસે.

પ્રકરણ 6 : નવથિયેટર કર્મ - સ્તબક એક : “નટ-ઉત્સવ કેન્દ્રતા” (1922-1939) 75
: નટનો ખેલ, ચંદ્રવદન મહેતા, જ્વલાદ, કનૈયાલાલ મુનશી, ભારતીય વિદ્યાભવન, રંગભૂમિ પરિષદ.

પ્રકરણ 7 : નવથિયેટર કર્મ - સ્તબક બે : “નાટ્યમંડળીઓની રચના” 83
(1939-1949) : “નટધર” માટેની ટહેલ, મંડળીઓ, રંગમંડળ, “ઈષ્ટા”, જવનિકા, આઈ.એન.ટી., અદી મર્ઝબાન, પ્રતાપ ઓજા, સ્તબક સંધિકાળે.

પ્રકરણ 8 : નવથિયેટર કર્મ - સ્તબક ત્રણ : “દિગ્દર્શક - કેન્દ્રી” (1949-1960) 94
: આ સદીના મધ્યાહને, ‘સુંદરી’, નાટ્યવિદ્યા મંદિર, નટમંડળ, જશવંત ઠક્કર, ભરત નાટયપીઠ, “નર્મદ”થી “નટસમ્રાટ”, પ્રાણસુખ નાયક, “રંગભૂમિ”, થાતાબ્દિ મહોત્સવ, નાટ્યતાલીમ સંસ્થાઓ, મૌલિક નાટ્યલેખન.

પ્રકરણ 9 : નવથિયેટર કર્મ - સ્તબક ચાર : “નટવ્યવસ્થાપક - કેન્દ્રી”, (1960થી 103
- 1990) : “આઈ.એન.ટી.” - પ્રવીણ જોશી અને સરિતા; “નીલા થિયેટર્સ”; “બહુરૂપી”; “નાટ્યસંપદ” - ક્રાન્તિ મડિયા; “રંગમંચ”; અદી મર્ઝબાન; પ્રતાપ ઓજા, વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ; મધુકર ચંદેરિયા; દીના પાઠક, વનલતા મહેતા, તરલા મહેતા, ઉષા મલજી; અમદાવાદની સમાંતર રંગભૂમિ - “દર્પણ”, “ત્રિવેણી”, ગુજરાતનાં અન્ય નગરો; એબ્સર્ડ (1966); “આકંઠ” (1972), લેખક-આયોજકનો તબક્કો (1980); દિગ્દર્શકની ખોજ.

પ્રકરણ 10 : એકાંકીઓ : (1871-1990) : પગેચોની શોધ; તખ્તાપરકતા 124
(1870-1921)-પારસીઓ, લટકણિયાં; સાહિત્યિક નવ-એકાંકીઓની રચના (1922 - 1930) - બટુભાઈ - પંડયા - પાઠક; કવિઓનાં એકાંકી (1930-1940) - ઉમાશંકર, શ્રીધરાણી; સમાજભિમુખ એકાંકીલેખન (1940-1950) - રેડિયો, જયંતી દલાલ, ભારતીય વિદ્યાભવન, એકાંકી હરીશ્વર; તખ્તાપરક એકાંકીઓનો બીજો તબક્કો (1951-1966) - મડિયા, શિવકુમાર,

પ્રબોધ જોષી, ફ્રોઈંગ રૂમ થિયેટર, પરાં પ્રવાસી; એબ્સર્ડ
(1966-1971) - પાંચ વરસના પડઘા, “આકુંઠ સાબરમતી”;
શૈલીપરકતા - સ્ટાર્લવાઈઝેશનનો તબક્કો (1971થી - 1980)
નાટ્યધર્મી, સવાસો વરસે.

પ્રકરણ 11 : પ્રકીર્ણ	144
‘સમાંતરોનો આલેખ’ વિશે	151
મહત્ત્વના સંદર્ભગ્રંથો	154
થિયેટર-કર્મ સૂચિ	157
નામ-સૂચિ	163

ચિત્ર-સૂચિ

1. ભવાઈ : ‘ઝંઝે-ઝૂલણ’
2. ગ્રાહ્યાભાઈ ધોળશાજી
3. નટ અમૃત કેશવ નાયક
4. અભિનેત્રી મોતીબાઈ
5. નટ પ્રાણસુખ એડીપોલો
6. ‘કમલતા’ નાટકમાં જયશંકર ‘સુંદરી’ અને બાપુલાલ નાયક, ગેઈટી થિયેટર, મુંબઈ, 1904
7. નાટ્યકાર જામન
8. નાટ્યકાર મૂળશંકર મૂલાણી
9. નટ છગન નાયક ‘શેમિયો’
10. નાટ્યકાર રસિકલાલ છો. પરીખ
11. ‘સ્નેહસરિતા’માં બાપુલાલ નાયક અને જયશંકર ‘સુંદરી’, 1915
12. ‘મેના ગુર્જરી’માં પ્રભાબહેન પાઠક, 1955
13. ‘મેના ગુર્જરી’માં પિતાની ભૂમિકામાં જયશંકર ‘સુંદરી’, બ્રાહ્મણ તરીકે પ્રાણસુખ નાયક, 1955
14. ‘ઈષ્ટા’ના ‘દ્વિગલીઘર’માં દીના ગાંધી અને જશવંત ઠક્કર
15. ‘ભલે પધાર્યો’માં વનલતા મહેતા અને ફિરોઝ આંટિયા
16. માર્કડ ભટ્ટ અને ઊર્મિલા ભટ્ટ
17. જશવંત ઠક્કર
18. નાટ્યકાર પ્રબોધ જોષી
19. ‘સપ્તપદી’માં પ્રવીણ જોષી અને સરિતા જોષી, આઈ.એન.ટી., 1967
20. ‘શિવલક’માં અર્ધિત ઠક્કર અને ગોવિંદની શાહ
21. વડોદરામાં યોજાયેલા કાર્યક્રમ ‘ક્રિયત અને આસ્વાદ’ વખતે (ડાબી બાજુથી) ગુલાબદાસ બ્રોકર, વ્રજલાલ દવે અને ચંદ્રવદન મહેતા, 1971
22. શેરી નાટક ‘વણજરની વાત’, 1988
23. ‘આખું આપખું ફરીથી’માં મન્વીતા બારડી અને જનક રાવળ, 1990
24. યુરોપિયન શાસ્ત્રીય સંગીત પર નાટ્યસંયોજન : ‘તમે આનાથી રમતા’તા’, 1992
25. સમાંતરેનો આલેખ (પુસ્તક સાથે)

પ્રસ્તાવના

ગુજરાતી થિયેટરની આ તવારીખ ત્રણ મુખ્ય અંગોમાં છે : જેને 'જૂની' રંગભૂમિ ગણવાઈ છે. એનો 1842થી દોઢ સૈકો, નવથિયેટરકર્મનાં 1922થી સિત્તેર વર્ષ અને એકંક્રીલેખન-ભજવણીના 1871થી સવા સૈકાની તવારીખ આ ત્રણેય અંગોને કોઈના 'સુવર્ણકળ' કે અમુક-નમુક 'વાદના યુગ' તરીકે દર્શાવવાને બદલે, ભજવણી કે લેખનનાં કોઈ લક્ષણ/તત્ત્વ/વળાંક/અભિગમને કેન્દ્રમાં ગણી એના "સ્તબ્દો" પાડવામાં આવ્યા છે, ઘાત, "નટકેન્દ્રી", "તખ્તાપરકતા", "સર્જક મથામણ" વગેરે. આને પરિણામે એ સમયગાળામાં લેખનભજવણીમાં મુખ્યત્વે શું અને કેવું વલણ નિર્ણાયક હતું એ વધુ સ્પષ્ટ બન્યું છે. અલબત્ત, આ બધા સ્તબ્દો/સમય-ગાળા ક્યાંક સમાંતર તો વળી ક્યાંક વિરોધાભાસે ચાલતા જણાયા છે; એવા સંગોગોમાં વધુ પ્રભાવક અભિગમને કેન્દ્રમાં ગણ્યો છે.

આપણે ત્યાંની રંગભૂમિના ઈતિહાસલેખનમાં આજેય અનેક મુશ્કેલીઓ છે; એ માટેના અનેક પ્રયત્નો (શ્રી મધુકર ચંદ્રિયા "રંગભૂમિ ઈતિહાસ રેખાદર્શન" કે શ્રી રમણિક દલાલની રૂપરેખાઓ; અથવા નટો/લેખકોનાં સંસ્મરણો ઘાત, પ્રાગજી પ્રેસા - "તખ્તો બોલે છે" કે રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ - "સ્મરણમંજરી" વગેરે) પૂરી માહિતી આપતાં નથી; એનાં લેખન-ભજવણીનાં એવાં વિવેચનો પણ થયાં નથી કે જેમાંથી વિગતો મળે. "તખ્તાલાયક" અને "સાહિત્યિક" નાટકોની જે સમજ (કે ગેરસમજ) પ્રવર્તી એને લીધે, અને સાહિત્ય તથા રંગભૂમિના સંબંધવિચ્છેદને પરિણામે પ્રકાશિત નાટકોનો સિલસિલાબંધ ઈતિહાસ/અભ્યાસો મળે; પણ એથી એની ભજવણીનો ખ્યાલ નથી આવતો. આવા સંગોગોમાં ઉપલબ્ધ માહિતીને યથાતથ તારીખો તરીકે મૂકવાને બદલે એનું અર્થઘટન કરીને અભિગમો જુદા તારવવામાં આવ્યા છે.

કોઈ કલા - એમાંય રંગભૂમિ જેવી મંચનકલા તો ખાસ - સમાજવ્યાપી પ્રક્રિયાથી વિખૂટી ન જ ઘટે; અને એથી આ દોઢ સૈકાના થિયેટરના ઈતિહાસ (અને એમ તો 1842 પહેલાંના ત્રણેક દાયકા સહિત) ને સમાંતર રાજકીય, સામાજિક, નાટ્યવિચાર કે અન્ય મંચનકલાઓમાં શું બન્યું અને થિયેટરમાં એનો શો પ્રભાવ પડ્યો, કે ન પડ્યો, એ એકસાથે જોઈ શકાય તે હેતુથી, "સમાંતરેનો આલેખ" આ સાથે મૂકવામાં આવેલ છે. એ પણ 'થિયેટરની ઘટના' સમજવામાં સહાયરૂપ બનશે તો આનંદ થશે.

આ પુસ્તકની સામગ્રીમાં સહાયરૂપ બનનાર મારા અસંખ્ય માર્ગદર્શકો અને પુરોગામીઓનો આભારી છું; પુસ્તકની તૈયારીમાં મદદ કરી તેમાંના આટલા સહાયકો તો ખાસ—હિમાંશુ કુંડલિયા, મન્વીતા બારાડી, જ્યોતિ, પ્રીતિ અને ભીખેશ ભટ્ટ.

એના પ્રકાશનમાં રસ લેવા બદલ હું નૅશનલ બુક ટ્રસ્ટનો અત્યંત ઋણી છું. એના અધિકારીઓએ મારી સાથે ખૂબ ધીરજથી કામ કર્યું છે. એ સાર્થક બન્યું હશે તો મને આનંદ થશે.

દીનાબેન

હસમુખ બારાડી

પૂર્વપરંપરા

લોકકેન્દ્રી નાટયરૂપો

ભવાઈના ઉદ્ભવ અંગે સેમાંચક અને રંગદર્શી પ્રસંગ ગુજરાતના આ પરંપરિત (લોક) નાટયના કેટલાંક તત્વો તરફ આંગળી ચીંધી આપે છે. કહેવાય છે કે અલાઉદ્દીન ખિલજીના ગુજરાતમાં ચડી આવેલા સરદાર જહાનુશેઝ ના સંજ્ઞામાંથી હેમાળા પટેલ નામના પાટીદાર મિત્રની રૂપવાન-ગુણવાન કન્યા ગંગાને છોડાવવા માટે અસાઈન ધરે, પોતે બ્રાહ્મણ હોવા છતાં એ પોતાની જ દીકરી છે એવું સાબિત કરવાની સરદારની થરત પૂરી કરવા, પાટીદાર કન્યા સાથે એકભાણે ભોજન લીધું. કન્યાને તો મુક્તિ મળી, પણ ધરની નાતે અસાઈનને વટલાયેલા જાહેર કરી નાત બહાર મૂક્યા ત્રણ પુત્રો સહિતના કુટુંબને લઈને અસાઈન સિધ્ધપુર છોડી ઊંઝ આવ્યા ઋણી હેમાળા પટેલે અસાઈનને જમીન આપી અને કડવા પાટીદારની સમસ્ત જ્ઞાતિ તરફથી તાંબાના પતરે વંશપરંપરાગત ચાલે એવા હકો લખી આપ્યા; એનું આજેય હજી પાલન થાય છે. અસાઈન ધરક થયાકાર અને સંગીતજ્ઞ તો હતા જ; એટલે એમણે એ પછીના જીવનકાળ દરમ્યાન પોતાના ત્રણ પુત્રોને સથવારે, ભવાઈના ૩૬ શો રચવામાં ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું.

ગુજરાતની ભવાઈના ઉદ્ભવ વિશેની આ વાતની જેમ જ રાજસ્થાનમાં પણ એક દંતકથા પ્રવર્તે છે : અસાઈન બ્રાહ્મણની જગ્યાએ એમાં રણપૂતો અને જાટો લોક કલાકાર નાગોજીનો સામૂહિક બહિષ્કાર કરે છે, અને એને નગારું અને ઘૂઘટ પકડાવી હાથમાં જાજમ આપી “ભાંડ-ભવાઈ કરી પેટિયું રળી ખાવા” આદેશ આપે છે. આ નાગોજીના વંશજો અંબા અને શીતળા માતાના ભક્તો તરીકે પ્રવાસી નાટય મંડળીઓ રચી ગામેગામ રખડતા.

છસોએક વર્ષ પહેલાંની આ વાત છે. સામાજિક બહિષ્કાર ત્યારે અત્યંત મોટી સજા ગણાતી; અને એની સામે ટકવા અને આવા બહિષ્કારોની અસંગતિ દર્શાવવા કલાકાર જે કરે, તે અસાઈન અને નાગોજીએ કર્યું. પોતાનો બહિષ્કાર થવા છતાં કલાકારોએ કોઈ કોમનો વળતો બહિષ્કાર ન કર્યો. ઊલટું, લોકોનું મનોરંજન કર્યું. માનવ અને સમાજજીવનની વિસંગતિઓ તરફ ધ્યાન દોર્યું. અને પછી તો અનેક કોમોએ પોતપોતાની ભવાઈ પ્રણાલીઓ ઊભી કરી.

ચાચર

આ લોકનાટ્યપ્રકાર મંદિરના ચોંકમાં અંબામાની ભક્તિરૂપે ગીત-સંગીતની રમઝટે ‘રમાતો’ :

ચાચર તહાં જાતર ભલી, જોત તણી ઝગમગ,
ઘણા ગુણીજન રમી ગયા, તેના પગની રજ;
ભવાઈ કરીએ ભક્તિથી, અંબા મોટી ઈશ,
ઓછું અદ્ભુત બોલિયે, તો રખે ધરો તમે રીસ !

ભવની “વહી” — સંસારની વીતકથા કે “ભાવ” (એટલે કે નટ) કે “ભાવન” (મધ્યકલીન રચનાપ્રકાર);— કોઈપણ રીતે ભવાઈની વ્યુત્પત્તિ સમજવાતી હોવા છતાં ભવાઈ લોકલક્ષી, લોકકેન્દ્રી નાટ્ય-ઘટના છે. મંદિરનો ચોંક કે પંચાયત ઘરની સામેની ખુલ્લી જગ્યા ભવૈયાઓની ‘ચાચર’ (રમણભૂમિ) બને. એનાથી થોડે દૂર કચ્છી-પાકી ઓરડીમાં તેઓ વેશપરિધાન કરે, માટીનું કોડિયું પ્રગટે, ટીવાલે કુમકુમનું ત્રિશુલ દોરાય, અંબામાની ગરબી ગવાય, ગવૈયા-ભજવૈયા ચાચરના એક ખૂણે બેસે, મશાલ પ્રગટે, ગામનાં આબાલવૃદ્ધોનું ટોળું જામે; નાટ્યવેદના સર્જક બ્રહ્માને પ્રતીક્રત્મક કરતી બ્રહ્મમંડળની જગ્યા નિશ્ચિત થાય; એ પછી બ્રહ્મા અને દિગ્ગુપાળોની જગ્યાએ દેવી અંબાને અંજલી આપતો વેશગૌર કૂંડળે પ્રદક્ષિણા કરે; અંધકાર ઉઘડતી મશાલો પ્રગટી ઊઠે ને પછી ભજવૈયાઓ “દુંદુબળા વિધ્નહર ગણપતિ”નું આગમનગીત — “આવાણું” ગાય એકેએક પાત્રનાં ગીત, નૃત્ય, સંગીતમઢયાં આવણું હોય, એ જ રીતે પાત્રોના પ્રવેશે રંગપટ્ટીનું કપડું આડું ધરે અને પછી હઠવી લેવાય. સ્ત્રીવેશે પ્રવેશના નટો હાથમાં બે સળગતા કકડા લઈને આવે, “ઝંઝે” તો એના વાંસડા ઉપર સળગતી મશાલ લઈને આવે અને પોતાની રમણભૂમિને પ્રકાશે. . .

રાતના આઠ-નવ વાગ્યે શરૂ થતા ખેલ વહેલી સવાર સુધી ચાલે. ગણપતિની સ્તુતિ પછી બ્રાહ્મણ પૂજા કરે અને મોટે ભાગે મહાકાળીનો પ્રવેશ થાય. કોઈ મૂર્ખ વારિયાને રજૂ કરતો અડવાનો વેશ ભજવે, તો કોઈ અદ્ભુતની શોધમાં ફરીર બનતા “જુઠણનો વેશ” આદરે; “ઝંઝે ઝૂલણ”, “છેલાનટાડ” કે “રામદેવ” જેવા વેશો અધરાત પછી જામે.

મૂળે લોકધર્મી નાટ્યરૂપ હોવા છતાં, સંગીત-નૃત્ય અને ગાયન-વાદનના વાચકને લીધે ભવાઈમાં વિશિષ્ટ નાટ્યતત્વો છે. મુઘ્ન કે મુખભાવ માટે થતો અથવા અન્ય પરંપરિત નાટ્યરૂપોમાં હોય છે તેવો શૈલીપરક મેકઅપ ભવાઈમાં નથી. વેશભૂષામાં વિશિષ્ટતા છે : રાજપૂત પાત્રો લગભગ એકસરખો વેશ પહેરે, અને બધી જ સ્ત્રીઓનાં પરિધાન પણ સરખાં હોય, સિવાય કે રાણીઓ સાજશણગાર વધારે કરે. મુસ્લિમ કે વણજરા સ્ત્રીઓ ઘરેણાંગાંઠાં ધારે.

પરંપરિત ભવાઈ નાટ્યરૂપ આખા ગામના સામાજિક-સાંસ્કૃતિક જીવનનું અવિભાજ્ય અંગ ગણાનું. ગામનો હજા મ એમની મફત હજા મત કરે, કુંભાર ઘણે આપે અને આશ્રયદાતા પટેલો મંડળીનું રસોડું માંડી આપે. અંબામાની બાધા રાખી હોય, તો ખાસ બોલાવેલી

મંડળીઓને માનઅકરામ અપાય.

મહદઅંશે ભવાઈના અનેક વેશો લોકજીવન, સમાજ અને એમના આનંદોદ્ધાસોને સ્પર્શતા હોવાથી આ નટો લોકોની જ ભાષા બોલે, તેમનાં જ ગીતો ગાય, તેમનો જ પોશાક પહેરે અને ચાચરના ચોંકમાં નાચે. મથાલને આછે થરકતે અજવાળે લોકોનાં દુઃખ-દર્દ, આશા-આકાંક્ષાઓ અને આનંદોદ્ધાસો તત્કાલીન સંદર્ભમાં વિકસતાં-વિલાતાં જાય.

વિવિધ પ્રદેશોની ભાષા ગુજરાતની નાત-જાતોની સાક્ષી પૂરે; એનાથી જીવનરીતિઓ પરખાય—વાણિયા, બ્રાહ્મણ, પટેલ, સરણિયા, રબારી—ટૂંકમાં “અઢારે વરણ” એમાં છતાં થાય. ભવાઈના નટો ભવાઈયા, નાયક, તરગાળા તરીકે પણ જાણીતા છે; સૌરાષ્ટ્રના નટો વ્યાસ તરીકે જાણીતા છે. એમાં પણ કોળી, ભવાયા, મુસ્લિમ અને તુરી-હરિજન ભવાયા પણ છે.

ભવાઈ - વેશો

વેશોમાં ગુજરાત બહારનાં લોકોની પણ વાત આવે — “ઝંઝે-ઝૂલણ”માં ઝંઝે મુસ્લિમ સૈનિક ઉદ્ભૂ બોલે. “પુરખિયા”ના વેશમાં ઉત્તરપ્રદેશનાં પાત્રો ગુજરાતીમિશ્રિત હિન્દી બોલે, અને “વીકોસિયો” મારવાડી બોલે. દરજ્જો, નાત-જાત અને પ્રદેશ અનુસાર પાત્રની ભાષા હોય.

એકેએક વેશનાં રૂપમાળખાં જુદાં — “રામદેવનો વેશ” સાદો વર્ણનાત્મક છે, “ઝંઝે-ઝૂલણ”માં નાટ્યાત્મકતા અને સ્પષ્ટ પાત્રાલેખન છે; હાલ ભજવાતા “જસમા ઓડણ”માં જૂની ગુજરાતી ધંધાદારી રંગભૂમિની અસર વર્તાય છે. વેશોનાં રૂપમાળખાં વેશ રચનાના તબક્કાઓ સૂચવે છે.

મોગલો સૂબાઓ દ્વારા ગુજરાત પર શાસન કરતા, ત્યારે અસાઈને “ભવાઈ” રચી અલાઉદ્દીન ખિલજીના સૈન્યે ગુજરાતને ચેળી નાખ્યું હતું, પણ અસાઈને ખુદ રચેલા વેશોમાં મોગલ શાસનની એટલી અસર નથી વર્તતી; જોકે પછીના વેશોમાં એ દેખાય છે. મુસ્લિમ અધિકારીઓ કે સામાન્ય મુસ્લિમ લોકો કેટલાક વેશોમાં સીધા આવે છે. “ઝંઝે-ઝૂલણ”માં ઊંઝાનો સૂબો વૃદ્ધ વાણિયાને પરણેલી રમતિયાળ યુવતી તેજના પ્રેમમાં પડે છે. “મિયાં-બીબી”ના વેશમાં સામાન્ય મુસ્લિમ છે; જ્યારે “સપરા જેસંગ” (સિદ્ધરાજ જયસિંહ) ના વેશમાં સોલંકી રાજવીની કથા છે. કલકત્તાના કે વિદ્યનહર ગણપતિના વેશથી જ ભવાઈના ખેલો આરંભાય; એવો જ ‘ત્રિવિશેષ દેખાય “પતાઈ રાવલ”ના વેશમાં, જેમાં દેવી મા અંબા માનવરૂપે નવરાત્રિના ગરબા ગાવા આવે. રાજાની ગેરવર્તણૂકથી એ થાપ આપે, અને રાજ્યનું ખેદનમેદન નીકળી જાય. ખુદ અસાઈને રચેલા મનાતા “રામદેવનો વેશ”માં ઊંડું તત્ત્વજ્ઞાન છે. એમાં જૈન પૂર્વસૂરિઓની સીધી અસર છે અને બાર બાણાવળીઓ, દેવી રાજવીઓ, રાજપૂત વંશાવળીઓનો ઉલ્લેખ આવે છે. ક્ષેત્રે, કે આખો વેશ સાડા ત્રણ દિવસે પૂરો ભજવાઈ રહેતો. તો બાળવિવાહના દૂષણને નિર્દેશાય “કળેડાંનો વેશ”માં.

ભવાઈના વેશોમાં જાદુ અને અંગકસરતો પણ આવે; ગાગર અને થાળીઓ માથે મૂકીને

નચાય; તલવાર અને પટ્ટાબાજીઓ પણ ખેલાય. “મદ્દીનો વેશ” માં ઝૂંપડાનું મોડેલ કમરે લઈને પણ નટ નાચે.

પાત્રપરિસ્થિતિ કે પ્રસંગને નિર્લેપભાવે કટાક્ષી શક્ય એવું મહદ્ અંશે દરેક વેશમાં હોય; “ડ્રાગલો” કે “વિદૂષક” પુરુષ અને સ્ત્રી વચ્ચે સંદેશાવાહક હોય, અને ભળતું-સળતું બોલી-ઉમેરી એ પ્રેક્ષકોનાં દિલ બહેલાવે. પંડિતોઈનો ડોળ કરતા મૂર્ખ “બ્રાહ્મણનો વેશ” કે “વાણિયાનો વેશ” માં સ્વતંત્ર કૌમિક પણ હોય. સમાજના ભદ્રવર્ગના દંભી જીવનની એ રીતે ઠેકડી ઉડાવાતી.

આ વેશોમાં દુહા-કવિતા, ચોપાઈ, ચબોલા, સવેયા વગેરે છંદો પ્રયોજાતા; અને સોહની, સોરઠ, આશાવરી, કલિંગાગ્રે, બિલાવલ, મેવારો, ભૈરવી અને ગઝલના દેશી ચગોમાં એ ગવાતાં; ગરબા-ગરબી અને ભજન એમાં સુપેરે પ્રયોજાય. શ્વાસફૂક લાંબું વાદ્ય - ભૂંગળ - એના સંગીતમાં કેન્દ્રસ્થાને છે. હાલ બીજાં વાદ્યોમાં તબલાં, પાપવાજ, હાર્મોનિયમ અને કરતાલ વપરાય છે. અગાઉ લવાજમ પણ વપરાતું. ભવેયાઓની કડીઓ બજવેયાઓ ફરી ઉચ્ચારે, જેથી નટોને આરામ મળે અને સમૂહગાન પ્રભાવક બને !

અસાઈત ધ્રુવે ૩૬૦ વેશ રચ્યાનું મનાય છે, પણ એમાંની બચેલી અલ્પસંખ્ય કૃતિઓ પરંપરાગત નટોની સ્મૃતિમાં કે મંડળીઓના ચોપડામાં જ ઉપલબ્ધ છે. એનો લોકધર્મી અભિનય અને વાગવ્યાપાર “ભવાઈ રમાય” ત્યારે જ ઊપસે. કહે છે, કે એનીય બે અભિવ્યક્તિઓ હોય - બાળપણે રટેલી અને અનાયાસે રજૂ થતી એની વાણી વિશિષ્ટ હોય; અને સ્થાનિક વાતાવરણમાં દેશકળ મુજબ પાત્રાનુવર્તી અભિનય-ઉમેરણમાં નટમુખે તત્કાળ ઉદ્ભવે એ વાણી. એમાં નટ ભૂતકાળ અને વર્તમાનની રેખા ભૂસી નાંખી સ્થાનિક પ્રસંગો, પાત્રો અને પરિસ્થિતિ વિશે ટીક-ટિપ્પણ કરતો, પ્રેક્ષકોને સંકેતવતો, ગાતો-નાચતો જાય. “છલખટાઉ” ના વેશનો એક નટ તો એના શબ્દેશબ્દની વાર્તા કરે; કેરળના કુડિયાટ્ટમની જેમ, સમગ્ર વાચકને આંગિકમાં ફેરવી નાખે.

પરંપરાની તવારીખ

ભવાઈ, સ્વાંગ, યક્ષગાન કે જાત્રા - બધા જ પરંપરિત (લોક)નાટ્યપ્રકારોનો આવો સંદર્ભ પણ છે :

ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં જ બે નાટ્ય-પ્રવાહોનો ઉલ્લેખ છે : “એક, નાટ્યશાસ્ત્ર ખુદ; અને બીજો, ભરતનો શિષ્ય ક્રીડલ “ઉત્તરંત્ર” ના બીજા પ્રવાહની વાત કરે છે. નાટ્યશાસ્ત્ર વિશેની કશમીરના અભિનવગુપ્ત દ્વારા થયેલી ટીક “અભિનવભારતી” (દસમી સદી)માં આ “ઉત્તરંત્ર” વિશે માહિતી મળે છે; જોકે આ “ઉત્તરંત્ર” ખુદ આજે ઉપલબ્ધ નથી. અભિનવગુપ્તની ટીકમાં એ વિશે લખ્યું પણ છે. અભિનવગુપ્તે વર્ણવેલાં નાટ્યકૃત્યોની યાદીમાં ૧૧મી સદીના સજા ભોજે “શૃંગાર-પ્રકાશ” માં કેટલાંક નવાં નાટ્યકૃત્યો ઉમરી એનાં

લક્ષણોની વિગતો આપી છે. આ રૂપો કદાચિત્ એના જ જીવનકાળમાં નજીકના થયા હોય.

13મી સદીમાં “ભાવપ્રકાશ” ના લેખક શારદાતનય રંગભૂમિ પર નાટકનાં ત્રીસ વિવિધ રૂપો જોયાનું ઉલ્લેખ છે. એમાંનાં દસ તો ભરત કલાં રૂપો છે. “અન્ય રૂપો” તરીકે વીસ પ્રકારો એ ગણાવે છે : ‘ટોતક’, ‘નાટિક’, ‘કોશ્લી’, ‘શિલ્પક’, ‘પ્રસ્થાનક’, ‘મલ્લિકા’, ‘દૃશ્યાવલી’, ‘પારિજાતક’, ‘સસક’, ‘નાટ્ય સસક’, ‘પ્રેક્ષણક’ વગેરે. દેશના વિવિધ ભાગોના અન્ય લેખકોએ પણ આમાંનાં કેટલાંક નાટ્યરૂપોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. ખુદ અભિનવગુપ્તે પણ એને નૃત્યભેદ તરીકે ગણાવ્યાં હતાં. બારમી સદીમાં હેમચન્દ્રચાર્યે એમને ગેયરૂપો ગણાવ્યાં હતાં, અને એના શિષ્યો રમચન્દ્ર-ગુણચન્દ્રે “નાટ્યદર્પણ”માં “અન્યાનિરૂપકાણિ” તરીકે ઉલ્લેખ્યાં છે. ચૌદમી સદીમાં બંગાળના વિશ્વનાથે સૌ પ્રથમ વખત એને ઉપરૂપક ગણાવ્યાં.

આંધ્રના પાલપુરીકી સોમનાથે દંડલી અને પેરણી નાટ્યરૂપોને “સૌરાષ્ટ્રની નાટ્યપ્રણાલી અનુસાર આ બધાં રૂપોને ભજવવાં” એવું નોંધ્યું છે. એ જ વિસ્તારના જાય સેનાપતિએ “વૃત્તરત્નાવલી”માં આ સઘળાં નાટ્યરૂપો વિશે વિગતો આપતાં, એ વખતે પ્રચલિત ચારણનૃત્તનો પણ ઉલ્લેખ કર્યો છે.

સોળમી સદીના રાજસ્થાનના મેવાડના ચણા કુંભકર્ણે ઉપરૂપક સર્વ નાટ્યરૂપોની સાથે ઊંઘકનાં જે ગેય રૂપોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે, તે પણ ચારણનૃત્તને મળતાં આવે છે. સૌરાષ્ટ્રમાં નૃત્ય વખતે માથા પર ધૂંધટ રાખવાની પ્રથા એમાં જાળવવાની હતી. આ ચારણો સૌરાષ્ટ્રમાંથી દક્ષિણમાં ગયા હોવાનું જાણાય છે.

જુદા જુદા ‘દેશો’ (એટલે કે પ્રદેશો)માં પ્રચલિત હોવાને લીધે એ ‘દેશી’ કહેવાયા. એમાં નૃત્યાંશો, ગીત-સંગીત, છંદ જે તે પ્રદેશમાંથી ઉમેરાતાં. આ નાટ્યરૂપોમાં નૃત્ય અને સંગીત અવિભાજ્ય અંગ હતાં. શારદાતનયે વીસ નૃત્યભેદોને “પદ્યાર્થીભિનયઃ ભાવાશ્ર્તઃ” તરીકે વર્ણવ્યા છે, જ્યારે રૂપોને “વાક્યાર્થીભિનયો રસાત્મકઃ” હોવાનું એણે નોંધ્યું છે. એટલે કે પદના પ્રત્યેક શબ્દના ચતુરંગી અભિનયથી અભિવ્યક્ત થતો રસ જ બન્ને નાટ્યરૂપોનો અગત્યનો તત્ત્વ હતો. અલબત્ત બધાં નાટ્યરૂપો કંઈ ઉપરૂપકો ન હતાં, એમાંનાં કેટલાંક તો એક જ વ્યક્તિથી રજૂ થતાં નૃત્યરૂપો હતાં.

કલાંતે આ બીજી પેઢીનાં નાટ્યરૂપો વિવિધ પ્રદેશોને રાજ્યાશ્રય મળતાં રાજદરબારી મનોરંજન ગણાવા માંડ્યાં. એનાં સંગીત અને નૃત્યમાં જટિલતા અને શિષ્ટતા પ્રવેશતાં એનો જનસંપર્ક તૂટ્યો. જાહેર સ્થળોને બદલે એનું મંચન રાજદરબારી ખંડેમાં આરંભાયું, માત્ર એક પ્રેક્ષણના અપવાદ સિવાય, — જે કદાચિત્ જાહેર ખુલાં સ્થળોએ થતું અને પરિણામે સામાન્ય લોકોને પોતાના, પોતાના દ્વારા થતા, લોકનાટ્યરૂપની આવશ્યકતા સંતોષતું હતું.

આમ, ત્રીજા સ્તબક-પેઢી-નું આ નાટ્યરૂપ 14મી સદીમાં ઉત્તર ગુજરાત અને સૌરાષ્ટ્રમાં પહોંચેલું, તે ભવાઈરૂપે ઉદ્ભવે છે. રસક, નાટ્યરસક, હલિસક, ચારણનૃત્ત, દંડરસક,

તાલસસક, પ્રેક્ષક, હાંસિકા, ચચચરી વગેરે એ વિસ્તારમાં પ્રચલિત નાટયરૂપોમાંથી અસાદન ધકરે ભવાઈ રચી લેવા બેઠેલો. એ વખતે ગુજરાતના રાજ્યશાસનમાં આવેલા મારવાડ અને માળવામાં પણ આ નાટયરૂપો ભજવાતાં હતાં. ભાષા, સંસ્કૃતિ અને વેપારવાણિજ્યનું પણ આ વિસ્તારમાં આદ્યનપ્રદાન થતું હતું.

જૈન સાહિત્ય

11મી સદીથી ગુજરાતમાં સાહિત્ય બે તબક્કામાં વિકસી રહ્યું હતું. અનેક જૈન લેખકો તત્કાલીન ભદ્રવર્ગની ભાષા-સંસ્કૃત-માં રચનાઓ કરતા, અને એ પ્રવાહ લગભગ 18મી સદી સુધી જીવંત રહ્યો. રામચંદ્રનાં તે એવાં 11 નાટકો પણ જાણીતાં છે. ગુજરાતનાં વિવિધ ભાગોનાં મંદિરોમાં જૈની રજૂઆત થતી. અસાદનના વતન સિદ્ધપુરની નજીક આવેલા અણહિલવાડ પાટણ-પાટનગર-માં થતી આ નાટયપ્રવૃત્તિથી અસાદન વોકેફ હશે જ.

અનેક જૈનમુનિઓ લોકભાષા “જૂની ગુજરાતી”માં પણ લખતા. અંતિમ તીર્થંકર મહાવીરના આદેશ મુજબ જૈન ધર્મનો પ્રસાર લોકભાષામાં તેઓ કરતા જૈન સૂરિઓના રાસ અને રાસઉની પ્રણાલી સુવિખ્યાત છે. લોકપ્રિય છંદ તત્કાલીન નર્તકીઓ ગાતી; તાળીઓ અને ઘંડિયાનો ઉપયોગ નૃત્ય વખતે થતો. અસાદન ધકરે ખુદ ‘હંસાઉલી’ નામે પવાડું લખ્યું હતું (ઈ. સ. 1361). આ કથાકાર ખુદ કથા કહેતો, સામાન્ય લોકોમાં હળતો-મળતો રહેતો. હાલના વડનગર અને તત્કાલીન નર્તપુરમાં પખવાજ અને સારંગી જેવાં તંતુવાદ્યો જાણીતાં હતાં.

આમ, મંદિરોમાં રજૂ થતાં સંસ્કૃત નાટકો અને રાજ્યાશ્રયી સંસ્કૃત સાહિત્ય એક બાજુ, તે બીજી બાજુ જૂની ગુજરાતીનું સાહિત્ય, રાસ અને દેશી નૃત્ય-સંગીતનાં રૂપો હતાં. ભવાઈના સંગીતકારોને અનુકૂળ વાતાવરણ હતું, અસાદન ખુદ કથાકાર પ્રણાલીમાં ઊછર્યો હતો. અસાદન ધકરે ભવાઈ નાટયરૂપમાં દેશી રાગો, લોકઢાળો અને લોકનૃત્યો ભાવાનુસાર પ્રયોજ્યાં. બીજા સ્તબકનાં નાટયરૂપોથી પણ તે એક ડગલું આગળ વધ્યો. વર્ણન અને સંવાદમાં એણે લોકધર્મી (શૈલીપરક, પણ વાસ્તવિક) શૈલી પ્રયોજી. 14મી સદીમાં દેશભરમાં આ લોકધર્મી વાદનો ઉપયોગ થયો છે - યક્ષગાન, થેરુકુટું, ભાગવત મેળા, રાસલીલા, ખ્યાલ, તમાશા, જાત્રા, અંકિયાનાટ વગેરેમાં.

‘આ ત્રીજા સ્તબકનાં નાટયરૂપોનું સર્વસામાન્ય લક્ષણ એ કે એ બધાં જ મંદિરોનો ચાચરમાં કે શેરીગલીઓમાં રજૂ થતાં. કેટલાંક નાટયોના નામાભિધાનમાં જ એનો સંદર્ભ મળે - તમિલનાડુનું “થેરુકુટું” - થેરુ એટલે શેરી, કુટું એટલે નાટય; કર્ણાટકનું બાયલુ-કુટું - “બાયલુ” એટલે શેરી, આટા એટલે નાટય એ બાયલાટા તરીકે પણ જાણીતું છે.

અસાદન ઉપરાંત આશાચમ, ભલાચમ, રામશંકર, ગોપાલ નાયક, હરજીવન નાયક વગેરે અનેકોએ ‘ભવાઈ’ રચી છે.

અને ભવાઈનું સાંપ્રત

ગામેગામ લોકશ્રવ્ય ભજવાની રહેલી ભવાઈ વંશપરંપરાગત, મંડળીગત અને વ્યક્તિગત વારસાની ઘટના રહી છે. એનું એક કારણ એ પણ છે, કે એ પાત્રકેન્દ્રી છે. જે તે પાત્ર (જંઝે કે જૂઠણ) ભજવનાર નટો પોતાનો પાઠ (એટલે કે આંગિક, વાચિક, ગતિ અને વેશ-રંગભૂષા સાથે) વંશપરંપરાગત કે ગુરુશિષ્યની પ્રણાલીમાં બીજા નટોને શીખવે. અને શિષ્ય શરૂઆતમાં અનુકરણ કરે અને પછી પોતાની રીતે પણ વિકસાવે. ટૂંકમાં પાત્રો નટકેન્દ્રી બને - ફલાણા નટનો જંઝે કે અડવો ! એટલે તો એક જ પાત્રના ઘણા નટો વખણાય, ને એ જોવા પ્રેક્ષકો ઊમટે !

ભવાઈને પોતાની ચોક્કસ પદગતિ (steps) હોવા ઉપરાંત મોટે ભાગે પાઠ-પાઠની પદગતિ જુદી હોય, એ પાત્ર-નટકેન્દ્રી હોય, પ્રસંગપરિસ્થિતિ કે મિજાજ પ્રમાણે પણ હોય. ભવાઈના આખા વેશનું કથા-વિકાસ-નિરૂપણ (narrative) નાટ્યાત્મક નહીં પણ રંગમંચીય (theatrical) છે, “કોમેદિયા દેલ આર્ટ”ની જેમ, અને કુડિપાટ્ટમ્ કે યક્ષગાન જેવાં ભારતીય લોકનાટ્યોની જેમ !

આ સ્વરૂપગત અને સ્વભાવગત પરંપરિત નાટ્યની વિશિષ્ટતા જ એની મર્યાદા બની હોય એમ જણાય છે, “વેશો”ના નિરૂપણમાં ગામે-ગામે કે પ્રયોગ-પ્રયોગે પરિસ્થિતિ અને પ્રેક્ષકો મુજબ એમાં તત્કાળ ઉમેરાનું-કપાનું; સ્થાનિક કટાક્ષો અને વ્યંગો થતા, પણ કોઈ નવા વેશો કે નવાં પાત્રોનું નિરૂપણ થયું જણાતું નથી. અસાઈને સજ્જા મનાતા 360 વેશોમાંથી અનેક ભૂલાંતા-ભૂસાતા ગયા; અને મોટે ભાગે અશિક્ષિત નટો યાદ રહેતું એટલું ભજવતા રહ્યા એથી જ એની ભજવણીનો પણ કોઈ ઈતિહાસ કે એના પ્રયોગો કે નવોન્મેષોના દસ્તાવેજો ઉપલબ્ધ નથી.

અને એના વિશેનો જે પહેલો પ્રતિભાવ મળે છે, તે પણ વિદ્વાન અને નાટ્યકાર રણછોડભાઈ ઉદયરામે કરેલા તિરસ્કારનો ! ગુજરાતી રંગભૂમિના ઉદયનાં પ્રારંભનાં વર્ષોમાં રણછોડભાઈ ઉદયરામે જે રીતે ભવાઈ રમાતી જોઈ હતી, એમાં પ્રવેશી ગયેલી “ગ્રામ્ય, નિદા સંવાદિકયા” એમાંથી પકડી એનો “ત્યાગ” કરવા બહોળો પ્રયત્ન કરી, “નાટ્યકલાનો ઉદ્ધાર કરવા ભરતમુનિએ એમના સ્વપ્નમાં આવી આગ્રહ કર્યો હતો” એવું જણાવી, પોતે નાટ્યલેખન કરવા તરફ વળ્યા.

પરિણામે ત્રણ વસ્તુ બની : એક, ગુજરાતની કહેવાતી “જૂની” રંગભૂમિએ નાટ્યનત્વની શોધ આ પારંપરિક નાટ્યને બદલે યુરોપીય નાટ્યપ્રણાલીમાં શરૂ અને પૂરી કરી; એટલું જ નહીં ભવાઈનાં તત્વોને આમેજ કરતાં નાટકો (ક્રિવ દલપતરામના “મિથ્યાભિમાન” વગેરે)ને સંપૂર્ણપણે ઉવેખ્યાં; બે, નાટ્યકારો અને વિદ્વાનમાં ભવાઈ વિશે વધુ પૂર્વગ્રહો બંધાયા અને નાટ્યલેખનમાં પણ યુરોપીય લેખન અને ભજવણીનો ઢંચો મજબૂત થયો; અને ત્રણ, એક બાજુ ભવાઈ મંડળીઓ ગ્રામકક્ષાએ પોષાતી તો રહી, પરંતુ શિક્ષણ અને શહેરીકરણને

લીધે એની લોકપ્રિયતા ઘટી અને એના નટો કે નટોનાં કુટુંબીઓ જૂની રંગભૂમિમાં ‘આકૃતંગ’ કરવા તરફ દેસડાં !

પછી તો જોકે રણછોડભાઈએ એ જ ગુજરાતની જૂની રંગભૂમિમાં પ્રવેશલાં ‘ગ્રામ્ય’ તત્વોની ટીક કરવા “નિદા શૃંગાર-નિષેધક” નાટક લખવું પડ્યું - એ આડવાત જવા દઈએ તો પણ, ગુજરાતમાં એની પોતીકી આ લોકકેન્દ્રી પરંપરિત નાટ્યપ્રણાલી ભવાઈના પુનઃસ્વીકાર માટે ઘણાંઓએ વીતવું પડ્યું. ભવાઈની પુનઃસ્થાપનાનો યથા, એ જ ક્ષેત્રમાંથી જૂની રંગભૂમિમાં નીવડેલા નટ જયશંકર ‘સુંદરીના’ દિગ્દર્શન હેઠળ, એ જ ક્ષેત્રના નટ પ્રાણસુખ નાયકના અભિનય સાથે, અને કવિ દલપતરામના સાગ્રઝાઠ ઘણાં સુધી ઉવેખાયેલા નાટક ‘મિથ્યાભિમાન’ની 1955માં થયેલી રજૂઆતને ક્ષણે જાય.

અને બીજો યથા રસિકલાલ પરીખના માર્ગદર્શન હેઠળ સુધાબહેન દેસાઈએ કરેલા શોધ-નિબંધને મળે છે. એ પહેલાં જોકે ભવાઈના આલેખોના અનેક સંગ્રહો થયા હતા, પરંતુ ભવાઈના અંશોને ભજવણીમાં પણ આમેજ કરવાના જે નોંધપાત્ર પ્રયોગો થયા, એમાં રસિકભાઈ પરીખના “મેનાગુર્જરી”ના જયશંકર ‘સુંદરી’ના દિગ્દર્શન (1953) અને ચંદ્રવદન મહેતાના “લોલોલિકા”ના જશવંત ઠાકર દ્વારા તખ્તા-નિરૂપણ (1957) નો સમાવેશ થાય છે. એ પછી “જસમા ઓડણ” - શાંતા ગાંધી, જયંતિ પટેલનો “રંગલો”, “લીલા નાટ્ય” - બકુલ ત્રિપાઠી - કેલાસ પંડ્યા, “રાઈનો દર્પણરાય” - બારડી-જનક દવે વગેરે ભજવણીઓ; તથા કૃષ્ણકાન્ત કર્ક્યાના “જસમા - નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પ” જેવા અનેક શાસ્ત્રીય અભ્યાસોને નોંધવાં જોઈએ. જો કે એ પછીય ભવાઈ વિશે જે ગેરસમજો ઊભી થઈ એમાં સરકારી માહિતીખાતાઓ અને રેડિયો-ટીવીએ પ્રચાર માટે જે ભવાઈનો ‘ઉપયોગ’ કર્યો એનો બહુ મોટો ફાળો છે. એનું એક ઉદાહરણ આટલું કે, ભવાઈમાં રંગલો એક પાત્ર છે, રંગલી એ ઉમેરણ છે, ગુજરાતની ખ્યાતનામ નટીને એવો રોલ કરવાની હોશ હતી માટે ! પણ લોકનાટ્યનો ‘ઉદ્ધાર’ કરવાના ઉત્સાહમાં રંગલા અને રંગલીને એકધારી પદગતિએ નચાવી, પ્રવક્તાઓ તરીકે તેમને પ્રચારક સામગ્રીના પ્રસાર માટે પ્રયોજી, “ભવાઈ એટલે રંગલો-રંગલી” એવું સમીકરણ લોકમાનસમાંતેઓએ ઠાપી દીધું.

“દર્પણ” સંસ્થાએ ભવાઈનાં સંશોધન, તાલીમ અને નિર્માણમાં ખૂબ ફાળો આપ્યો છે. શ્રી ગોવર્ધન પંચાલે “ભવાઈના આલાર્ચ” અંગે અભ્યાસુ પુસ્તિકા લખી છે. ઊંઝા ખાતે ભવાઈ તાલીમ શાળાનો પ્રયોગ પણ થયો છે. કેલાસ પંડ્યા એની તાલીમમાં સંલગ્ન છે. છેલ્લા ઘણાંમાં ભવાઈના સંશોધનમાં મનસુખ જોષી અને નલિની ઉપાધ્યાયનો અમૂલ્ય ફાળો છે. રાજકોટમાં આઈ.એન.ટી. - લોકકલા સંશોધન કેન્દ્ર સ્થાપી તેમણે ગુજરાતભરમાંથી ભવાઈ અને લોકગીત-સંગીતનો સંગ્રહ અને શાસ્ત્રીય સંશોધન કરવા-કરાવવામાં ભારે જહેમત ઉઠાવી છે. ઈચનમાં “સિરાજ કલા મહોત્સવ” દરમ્યાન તેમણે ભવાઈની ભજવણીઓનું આયોજન કર્યું હતું. એ માટે ત્યાંના બગીચાઓમાં થિયેટર પણ બાંધ્યું હતું. તેમના સંશોધનમાં બહાર આવ્યું

કે સાતમી સદી પહેલાં ભવાઈ જેવું જ એક લોકનાટ્યસ્વરૂપ ઈરાનમાં ખૂબ લોકપ્રિય હોવું જોઈએ. “શિયાબાઝી” તરીકે જાણીતા એ સ્વરૂપની મંડળીઓ આપણા ભવાઈ-જૂથોની જેમ જ પ્રવાસી-મંડળીઓ હતી. એમાં “પૂર્વરંગ” અને ડ્રગલો જેવાં પાત્રો પણ હતાં. જિજ્ઞાસુઓ આ દિશામાં વધુ સંશોધન કરી શકે.

ગુજરાતી થિયેટરના દોઢ સૈકાના ઈતિહાસમાં યથાસ્થાને આ લોકનાટ્યના પ્રયોગોને આપણે વિગતે તપાસીશું; અહીં એટલું ઉમેરવું પ્રાપ્ત થાય છે, કે પહેલાં અવગણના અને પછી પ્રચાર માટે ઉપયોગ થવા સુધી પહોંચેલી ભવાઈકે એવાં અન્ય લોકનાટ્યનાં તત્ત્વોને હજીય વધુ સમજણપૂર્વક આત્મસાત્ કરવાં રહ્યાં — પૂરી નિષ્ઠા અને ગંભીરતાથી.

‘જૂની’ રંગભૂમિ

સ્તબક એક : વિવિધ મંડળીઓની રચના

(1842 - 1878)

ભૂમિકા

ઓગણીસમી સદીના મધ્યાહ્ને જયારે ગુજરાતી નાટક અને થિયેટરના શ્રીગણેશ મંડઈ રહ્યા હતા ત્યારે, ખાસ કરીને 1842માં, જગન્નાથ શંકર શેઠે મુંબઈમાં જે નમૂના પ્રમાણે થિયેટર ભાંધ્યું એના વિશે એ જ વર્ષના ઈંગલેન્ડના થિયેટરની વાત આવી છે :

“1843માં બ્રિટનમાં થિયેટરને કળા તરીકે નહીં, પરંતુ એક એવા ખેલ તરીકે ગણવામાં આવી રહ્યું હતું, જેમાં ચમત્કારિતા જ પ્રાધાન્ય ભોગવે. પ્રેક્ષકોએ કોઈ જ, માનસિક પણ, ભાગીદારી કરવાની નહોતી; પૈસા રળવા અને લોકચાલનાની સ્પર્ધામાં પાછળ ન રહી જવા, નટો અને મંડળીના સંચાલકો ‘નાટક’ને વીસરવા માંડ્યા નાટ્યલેખન પણ એક ફોર્મ્યુલા બની ગયું, જેમાં એકનાં એક રસાયણો ઉમેરાતાં હતાં. . .”

ઈંગલેન્ડથી આયાત કરેલ આવા થિયેટરકર્મનું આપણે અનુકરણ કર્યું, એનું અમદાવાદમાં જે રીતે અવતરણ થયું, એ વિશે શ્રી જયન્તી દલાલે “ક્રયા લૂગડાંની, માયા લાકડાંની”માં નોધ્યું છે :

“...ક્રયા તાડછના માંડવા, સાદા એક-બે પડદા, તાડછની વિગ અને પાછળ વાંસનો ટેકો, ચાળીસના મોટા ઘીવા અને કપાસિયાની ફૂટલાઈટ, પેટ્રોન-આશ્રયદાતા ગણાતા રસિક સજ્જનોને ત્યાંથી માગી આણેલાં શેલાં, સાડી, અંગરખા વગેરે; સાજમાં સારંગી અને તબલાં...”

એની જ સાથે યાદ રાખીએ : 1851માં કવિ દલપતરામે ‘અંગ્રેજી ગ્રંથના આધારે’ લખેલું “લક્ષ્મી નાટક”; ‘સંસ્કૃત ભાષા આવડતી નથી માટે નાટ્યલેખન ન આવડવા’ના સ્વીકાર સાથે નગીનદાસ મારફતિયાએ લખેલું “ગુલાબ” નાટક; ‘ફક્ત ધનપ્રાપ્તિ માટે’ કવિ નમદે લખેલું – “કૃષ્ણાકુમારી”.

બીજી બાજુ ‘ભરતમુનિના અનુયાયી’ની સભાનતા સાથે રણછોડરાય ઉદયરામ દલેએ ભવાઈને ભાંડી, પણ એમના સુધી કે એમના પછીય એ જ પરંપરિત નાટ્ય અને થિયેટરમાં

ઘડાયેલા કલાકારોએ જ મોટેભાગે ગુજરાતી થિયેટરને નટો આપ્યા, છોક જયશંકર ‘સુંદરી’ અને પ્રાણસુખ નાયક સુધી.

ટૂંકમાં, તત્કાલીન ભવાઈને ઉવેખી, સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરાને બાળુએ મૂકી, મુંબઈમાં રજૂ થતાં અંગ્રેજી નાટકોના અનુકરણરૂપે, મોટેભાગે ગુજરાતી થિયેટરમાં ભજવાણી અને નાટ્યલેખનના શ્રીગણેશ થયા જોકે, સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરા અને ભવાઈ એની પહેલાં કેટલી સમૃદ્ધ હતી, એ આ ટૂંકી તવારીખ પરથી સ્પષ્ટ થશે :

બારમી તેરમી સદીના ગાળામાં ગુજરાતમાં અણહિલપુરમાં સંસ્કૃત નાટકો લખાયાં અને ભજવાયાં, હેમચંદ્રચાર્યના શિષ્ય દેવચંદ્ર “ચંદ્રલેખાવિજય” લખી કુમારપાળના દરબારમાં ભજવ્યું. રામચંદ્ર અને ગુણચંદ્ર ગુજરાતીમાં “નાટ્યદર્પણ” લખ્યું. વસ્તુપાળ-નેજાપાળના યુગમાં કવિ સોમનાથે ધોળકામાં “ઉદ્યાસરાઘવ” અષ્ટાંકી લખ્યું. 1449માં જયસિંહસૂરિકૃત “હમ્મીરમર્દન” પંચાંકી નાટક પાવાગઢના કાલીમંદિરમાં ચાંપાનેર ગંગાધરે રજૂ કર્યું. પછીનાં બસો વરસના ગાળામાં સૌરાષ્ટ્રના જામ રાવળના સમયમાં જામનગરમાં સંસ્કારપ્રવૃત્તિ ફૂલીફૂલી, એ દરમ્યાન રચાયું શ્રીકંઠનું “રસકૌમુદી”.

આમ, આખા દેશમાં તેમ ગુજરાતમાં પણ સંસ્કૃત નાટ્યભજવણીની વ્યાપક સતત પરંપરા જ રહી નહોતી. હતાં માત્ર નાટ્યશાસ્ત્ર અને નાટકોની પ્રતો—વિદ્વાનો પૂરતા મર્યાદિત અભ્યાસો થતા, કોઈ અનુવાદ કરતું. બીજી બાજુ એમાંથી જ ઉદ્ભવેલી ત્રીજી પેઢીની પરંપરાત નાટ્યપ્રણાલી, તે ગુજરાતની પોતીકી લોકનાટ્યની પ્રણાલી — ભવાઈ—લોકાશ્રયે ગ્રામ-સંસ્કૃતિમાં મર્યાદિત બની હતી. એક તો એ કારણ હતું, અને બીજું, એમાંય બંધિયાર પાણીની લીલ જામી ગઈ હતી. લોકસ્થિતિને સંતોષવા એના કલાકારો કહેવાતી નિમ્ન રંજકવૃત્તિમાં લપસી પડતા, જે નગરસંસ્કૃતિ અને વિદેશી શિક્ષણ અને અનુકરણે ઘડાવા ઈચ્છુક નવા પ્રેક્ષકવર્ગને ભવાઈને ઉવેખવા પૂરતાં કારણો આપતાં હતાં.

આ ગાળા દરમ્યાન અંગ્રેજોની ભારત પરની પકડ વધતી જતી હતી, ખાલસાનીતિથી સ્થાનિક રાજાઓનાં શાસનોનો અંત આવ્યો હતો. બીજી બાજુ રેલવે, તાર, શિક્ષણ અંગ્રેજ દબે ઘાખલ થતાં જતાં હતાં. એને જ પરિણામે પશ્ચિમના શિક્ષણની સીધી અને આડકતરી અસર નીચે રાજા રામમોહનરાય, દેવેન્દ્રનાથ ટાગુર, દયાનંદ સરસ્વતી, રાનડે, ભાંડારકર વગેરે દ્વારા બ્રહ્મોસમાજ, પ્રાર્થનાસમાજ અને આર્યસમાજ જેવી સંસ્થાઓ દ્વારા બાળલગ્ન-વિરોધ, વિધવાવિવાહ-તરફેણ, જાતિભેદ અને મૂર્તિપૂજાવિરોધ, દહેજ-નાબૂદી, દલિતોદ્ધાર, સ્ત્રી-ઉન્નતિ જેવા ‘સુધારા’ઓનો પ્રચાર વધ્યો હતો.

અંગ્રેજી સલ્તનતની સ્થાપના ભલે નહોતી થઈ, પણ ઈસ્ટ ઈન્ડિયા કંપનીનો રોક ઓછો નહોતો. પરદેશી ધૂંસરીનું ચાકું દુખનું નહોતું, ઊલટું, એમના જેવા બનવાની હોંશ હતી. કોઈ અપરાધવૃત્તિ સમાજમાં ઊઠતી નહોતી, કે કોઈ શૂરાતનેય કસી બતાવવા જેવું લાગતું નહોતું. તો બીજી બાજુ ક્ષર્ભસ વગેરે જેવા અનેક અંગ્રેજ અમલદારો સ્થાનિક કલાસંસ્કૃતિના વિકાસમાં

રસ લઈ રહ્યા હતા.

આ પરિસ્થિતિમાં દેશી હિંદુઓ, કે યુરોપીય સંસ્કૃતિથી પ્રભાવિત પારસીઓ અંગ્રેજધર્મી નાટકનું રમકડું યથાવત્ માથે જ ચડાવે ! કારણ કે, અંગ્રેજો પોતાના થિયેટરનો જ નમૂનો અદ્ધરમી સદીને મધ્યાહને ફક્ત પોતાના મનોરંજન માટે લાવ્યા એનો પડકાર કોઈ જીવી શકે એમ નહોતું. જોકે એના એક સૈદ્ધાંત પછી જ એટલે કે 1842માં પહેલું ગુજરાતી થિયેટર શરૂ થયું હતું. પણ એ વાત આપણે વધારે વિગતે કરવી જોઈએ.

શ્રીગણેશ – પ્રારંભિક અંગ્રેજી થિયેટર

1750માં અંગ્રેજ સૈનિકોએ હોર્નિમેન સર્કલ પાસે બૉમ્બેગ્રીન વિસ્તારમાં કાયું થિયેટર ઊભું કર્યું. પછી 1770માં તેઓએ ઉધરાણું કરીને ત્યાં જ પાકું “બૉમ્બે થિયેટર” લંડનના રંગમંચને નમૂને બાંધ્યું; એ વિશે “ધ બૉમ્બે કુરિયર” માં નોંધ મળી આવે છે. એમાં બોક્ષ, પીટ, ડ્રેસ સર્કલ અને ગૅલેરી વગેરે બેઠકોની ક્ષણવણી કરવામાં આવી હતી. ફક્ત યુરોપિયનોને જ નાટકો જોવા પ્રવેશ મળતો. મૂળ નાટક પછી સ્વતંત્ર ‘ફારસ’ ભજવાતાં; આ થિયેટરમાં 1835 સુધીમાં નેવું નાટકો રજૂ થયાં. મુંબઈનું બીજું થિયેટર 1820માં “આર્ટિલરી થિયેટર” (માટુંગામાં) ઊભું થયું.

“બૉમ્બે (ગ્રીન) થિયેટર” જબરી હવા ઊભી કરી હતી; પણ 1834માં એની મિલકત હરાજ થઈ, અને એ બંધ પડ્યું. નાટ્યશોખીન વ્યક્તિઓની સમિતિને સાહસિક ગુજરાતી જગન્નાથ શંકર શેઠે 1842માં ગ્રાંટ રોડ ઉપર પોતાની થોડી જમીન બક્ષિસ આપી; અને એ જ રંગમંચને નમૂને “રૉયલ થિયેટર” ના નામે થિયેટર બાંધ્યું. એ જ ગણા દરમ્યાન 1843માં “હિંદુ નાટ્યમંડળી” એ પ્રથમ મરાઠી નાટક પણ રજૂ કર્યું, તો બીજી બાજુ પારસી શ્રીમંતોએ ‘પારસી નાટક મંડળી’ ની સ્થાપના કરી. એના પ્રથમ પ્રયોગ ‘રૂસ્તમ સોહરાબ’ને દાદાભાઈ નવરોજીએ બિરદાવ્યો. 1846થી 1852 સુધીમાં અનેક રજૂઆતો થઈ, અને ગ્રાંટ રોડ પરનું એ “રૉયલ થિયેટર” શંકર શેઠની નાટકશાળા તરીકે પણ ઓળખાવા માંડ્યું. 1858માં ‘એરોસ્ટ્રિયન નાટક મંડળી’ રચાઈ કુંવરજી નાઝર અને તેમના મિત્રોએ શેક્ષપિયરનાં અંગ્રેજી નાટકના પ્રયોગો કરી, ‘એલ્ફિન્સ્ટન નાટક મંડળી’ ઊભી કરી કે. ખુશરુ કાબરજીએ ‘વિક્ટોરિયા નાટક મંડળી’ સ્થાપી, 1869માં “બેજન મનીજેહ” નામનો ઈરાની ખેલ પેશ કર્યો. એ પહેલાં 1857માં સ્થપાયેલી ‘આલ્ફ્રેડ નાટક કંપની’ એ શેક્ષપિયરનાં અનેક નાટકોના અનુવાદો રજૂ કર્યા.

આ નાટકમંડળીઓના “ખેલો”માં અંગ્રેજી કે એના અનુવાદો રજૂ થતા, અને અંતે સમકાલીન પ્રશ્નોને સ્પર્શતું કોઈ ફારસ રજૂ થતું. તત્કાલીન સમાજની ગેરસીતઓ અને બદીઓ પર વ્યંગ કરવામાં આવતો. (એવા એક “ધનજી ગરક” ફારસમાં એક પારસી ઘડિયાળીનું ચિત્રણ કરવામાં આવેલું; ગ્રાહકની ઘડિયાળમાં ચાલાકીથી તપખીરની ચંપટી ઉઘડી,

‘મેગિનફાઈંગ ગ્લાસ’થી ગ્રાહકને એ ક્યાર તરીકે બતાવી એને સાફ કરવાના પૈસા પણ ધનજી પડાવતો. ફરસ દ્વારા આ દોંગાઈજા હેર થતાં અપ્રમાણિક ઘડિયાળીની સ્થાન ઠેકાણે આવી હતી.)

‘નાટક’ની ભાષા પારસી-ગુજરાતી હોય, પણ ‘ફરસ’ની ભાષા હિંદુસ્તાની રહેતી. સ્ત્રીઓની ભૂમિકાઓ પુરસ્કો ભજવતા પ્રકાશ આયોજનમાં મીણબત્તી, તેલના દીવા, મથાલો વગેરે વપરાતાં. નાટ્યપ્રયોગમાં વચ્ચે વચ્ચે અસંબદ્ધ ગીતો મૂકવામાં આવતાં. છાપામાં નાટકોની જાહેરાતો થતી; અને પછી એનાં વિવેચનો નહીં પણ હેવાલો છપાતા. ચોમાસા પહેલાં અને ચોમાસા પછી - એમ બે ‘મોસમો’માં નાટકો રજૂ થતાં. ભજવણી લગભગ સાઘત્રણ કલાક ચાલતી. સ્ત્રીઓ માટે ખાસ ‘જનાના શો’ કરવામાં આવતા.

આ દરમ્યાન અમદાવાદમાં નરસો પંતના વાઘમાં રામભાઉએ 1846માં ‘દ્વૈપદીવચ્છારણ’ રજૂ કર્યું હતું. 1858થી મુંબઈમાં અવેતન જૂથો રચાયા માંડયાં અને થિયેટરની પ્રવૃત્તિને ખૂબ વેગ મળ્યો. એમાં પારસીઓએ પણ મોટું પ્રદાન કર્યું છે. 1861ના નવેમ્બરમાં ‘નક્ષત્રી ફિરંગી ઠેકાણે આવી’ નામે શેક્ષપિયરના “ટેમિંગ ઓફ્ ધ શ્રૂ”નું ગુજરાતી રૂપાંતર પેશ કરવામાં આવ્યું હતું. 1867માં ‘કાલિદાસ એલ્ફિન્સ્ટન સોસાયટી’એ કાલિદાસના “અભિજ્ઞાનશાકુંતલમ્” નાટકનો અંગ્રેજી અનુવાદ રજૂ કર્યો હતો. આમ, અનેક મંડળીઓ રચાતી ગઈ અને વિખેરાતી ગઈ. 1858થી 1878 વચ્ચે ત્રીસેક નાની-મોટી નાટ્ય મંડળીઓ અસ્તિત્વમાં હતી એવું નોંધાયેલું છે.

એમાં અપૂર્વગણી શક્ત્ય એવી ‘કસરતશાળા સ્થાપક મંડળી’ નામે નાટક કંપનીને 1867માં કે. ખુશરુ કાબરાજીએ સંભાળી એ આ ગાળાની મહત્ત્વની ઘટના છે. શરૂઆતમાં “જામે-જમશેદ”ના અને પછીથી “રાસ્ત ગોકૃતાર” સામયિકના તંત્રી બનેલા કાબરાજી પત્રકાર ઉપરાંત નાટ્યકાર, દિગ્દર્શક અને સંગીતકાર પણ હતા; તેમની વિચારસરણી ઉદ્દામ હતી. તેમણે હાસ્યરસિક નાટકો રજૂ કરી કંપનીને સધ્ધર પાયે મૂકી; પારસી નટોને માસિક પગારે રાખ્યા. નટોને તાલીમ આપવા ડ્રાયરેક્ટર તરીકે ધનજી માસ્તરને ચેકી લીધા. આ નવી કંપનીને ‘વિક્ટોરિયા નાટક મંડળી’નું નામાભિધાન કરવામાં આવ્યું. આ કંપનીએ ગુજરાતની સૌ પ્રથમ નાટ્યલેખન હરીફાઈ પણ જાહેર કરી. એમાં વિજેતા નાટકોને કંપનીએ તખ્તા પર પેશ કર્યાં.

કે. ખુશરુ કાબરાજીએ પારસી-ગુજરાતીમાં “બેજન મનીજેહ” નાટક લખી, એનું દિગ્દર્શન કર્યું. આ પ્રયોગની નોંધપાત્ર વાત એ છે, કે આ નાટકમાં પહેલી જ વાર સંગીતને મૂળ વાર્તા-પ્રસંગો સાથે સાંકળી લેવામાં આવ્યું હતું. એના પચાસેક પ્રયોગો થયા, અને આ સફળતા પછી એના નટો “પાત્રો”ના નામે જાણીતા બન્યા. આ આખું નાટક ગીતો સહિત પ્રસિદ્ધ પણ કરવામાં આવ્યું હતું.

1870માં “સ્તમ સોહરાબ” નાટક માટે કવિ દલપતરામે ગીતો લખ્યાં. કોઈ પણ ગુજરાતી કવિ-સાહિત્યકારનો થિયેટર સાથેનો એ પ્રથમ સંબંધ હતો. આ ગાળા દરમ્યાન દેશી રાજાઓ ખાસ મુંબઈ જઈને નાટકો જોતા, અને પોતાના માટે ખાસ ખેલ પણ કરાવતા.

આ સમય દરમ્યાનના મહત્વના થિયેટર-વ્યક્તિત્વોમાં એદલજી ખોરી, દાદાભાઈ થુથી અને દાદાભાઈ પટેલ નોંધપાત્ર છે. દાદાભાઈ પટેલે આખા ગુજરાતમાં પ્રવાસ કરી અનેક સ્થળોએ નાટકોના પ્રયોગો કર્યા. કેટલીક નટીઓને સૌ પ્રથમ વખત તાખા પર રજૂ કરી, અને ગીત-સંગીત સાથે સ્વરચિત “ઓપેરા અલાદીન” રજૂ કરવાનું માન મેળવ્યું.

“જહાંબક્ષ અને ગુલઝખસાર” નાટકમાં પહેલી વખત અનેક રોમાંચક દ્રશ્યો-દ્રત આંધી આવે અને કોઈ દેવ નાયિકાને વીજળીના ચમકારાની જેમ ઉઘ્ણવી જાય, મંત્રની શીશી ફૂટાંતોની સાથે ખલનાયકના ટુકડે-ટુકડા થઈ જાય—વગેરે પેશ કરવામાં આવ્યાં હતાં.

આ ગાળા દરમ્યાન “હિંદી નાટક મંડળી”, “આર્ય ગુર્જર હરિશ્ચન્દ્ર નાટક મંડળી”, “આર્ય ગુર્જર નાટક મંડળી” વગેરે જૂથો ખૂબ પ્રવૃત્તિશીલ બન્યાં.

કે. ખુશરૂ કાબરાજીએ પોતાની “નાટક ઉત્તેજક મંડળી”માં રણછોડભાઈ ઉદયરામ દવેને સાંકળી લઈ, એમનું “હરિશ્ચન્દ્ર” નાટક રજૂ કરાવ્યું અને તે ખૂબ સફળ થયું. રણછોડભાઈના “નળ દમયંતી” નાટકના શો માટે ગુજરાતી મહેતાજીઓ કંપનીના પારસી ભાગીદાર પાસે ગયા, પણ તેમની વચ્ચે શોની ઉચ્ચક સ્તર અંગે મતભેદ પડતાં, તેઓએ અલગ “મહેતાજી નાટક મંડળી”ની સ્થાપના કરી. એને રણછોડભાઈ ઉદયરામે પ્રોત્સાહન આપ્યું, અને પોતાનું નાટક “લલિતાદુર્ભદ્રશંક” ભજવવા મંજૂરી આપી.

કાબરાજીએ હવે કવિ નર્મદશંકરનો સહકાર સાધ્યો અને “રામજન નકીદર્શન” નામના કવિના નાટકમાં થોડા ફેરફાર કરી, “સીતાહરણ” ને નામે રજૂઆત કરી.

પ્રક્રિયા

1842માં શરૂ થયેલ ગુજરાતી રંગભૂમિના શરૂઆતનાં પંદરેક વર્ષોમાં એક જ નાટ્ય મંડળી અસ્તિત્વમાં હતી; પણ એની સફળતા પછીના બે-એક દાયકામાં અસંખ્ય નાટ્ય મંડળીઓ રચાઈ કોઈમંડળીમાંથી થોડાક ખેલાડીઓ અલગ થઈ નવી મંડળી સ્થાપે, એમ ઘટમાળ ચાલતી હતી. શરૂ શરૂમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિનો દોર પારસીઓના હાથમાં હતો, પરંતુ મંડળીઓની સલાહકાર સમિતિઓમાં ભણેલા પ્રતિષ્ઠિત હિંદુ-ગુજરાતીઓ હતા. એને પરિણામે ભાષા, ક્રેમ કે સ્થિતિના મતભેદોને બદલે નાટ્યપ્રવૃત્તિ જ સમાન રસનો વિષય રહેતો. આ દરમ્યાન મુંબઈમાં પાંચ તો પાંચ થિયેટરો બંધાયાં હતાં. આ રીતે ત્રીસ નાટક મંડળીઓની સતત પ્રવૃત્તિ અને લોકચાહનાને પરિણામે 1876માં “ડ્રામેટિક પર્ફોર્મન્સ એક્ટ” (નાટકોની ભજવણી પર સરકારી અંકુશ પાસે) અસ્તિત્વમાં આવ્યો.

નાટ્યલેખનમાં જો જોઈએ, તો અંગ્રેજી નાટકોની રજૂઆત, અને મરાઠીમાં અંગ્રેજીના અનુવાદો રજૂ થતા જોઈ, ગુજરાતીમાં પણ એવાં નાટકો કરવા તરફ એક વળ્યો; પણ એ નાટકો મોટે ભાગે ગદ્ય રચનાઓ જેવાં હતાં. એમાં પારસી લઢણોનું સ્વાભાવિક વર્ચસ્વ હતું. છતાં હિંદુ-ગુજરાતી પ્રેક્ષકોમાં એ લોકપ્રિય બન્યાં.

આ અરસામાં “આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી”, “નીતિદર્શક નાટક મંડળી”, “સુબોધ ગુજરાતી નાટક મંડળી” મૌલિક નાટકોની રજૂઆતમાં ખૂબ પ્રવૃત્ત હતી. “નાટક ઉત્તેજક મંડળી” માટે કે. ખુશરુ કબરાજીએ રણછોડભાઈ અને કવિ નર્મદ જેવા ગુજરાતી સાક્ષરોનાં નાટકોને તખ્તાલાયક બનાવ્યાં. અને પોતે પણ શામળ ભટ્ટની વાર્તા ઉપરથી “નંદબત્રીસી” અને ભવભૂતિના “ઉત્તરશમચરિત્” પરથી “લવકુશ” નાટક લખ્યું. એમની જ પ્રેરણાથી મરાઠી લેખક સોકર મિલોકેકરે ગુજરાતી નાટકો લખી, ગુજરાતી રંગભૂમિના મૌલિક આદ્યનાટ્યકારોની શ્રેણીમાં સ્થાન મેળવ્યું.

સદીના મધ્યાહ્નથી, ખરી રીતે 1842થી 1878 સુધીનો આ ગાળો અનેક મંડળીઓની રચનાનો ગાળો હતો. અંગ્રેજોને નમૂને અને પારસીઓની શરૂઆત પછી, ગુજરાતીઓએ થિયેટરમાં પહેલ કરવા માંડી. શરૂઆતમાં અંગ્રેજોના અનુવાદ ભજવાતા, પરંતુ ધીમે ધીમે પૌરાણિક-ઐતિહાસિક કથાઓ ઉપરથી ખાસ નાટકો લખાવાતાં - ચીતરેલા પડદા, સીનસીનેરીના દ્વારા, ઝકઝમાળ પોશાક અને વાક્છટાનું પ્રભુત્વ રહેતું. આ પ્રારંભિક નાટકોની મંડળીઓ કાચા-પાકા ‘પ્રોસેનિયમ’ થિયેટરમાં નાટક કરતી. આ થિયેટરો પડદે વિભાજિત પ્રોસેનિયમ આર્ક પ્રકારનાં થિયેટરો હતાં અને એનો નમૂનો વિદેશી હતો. આમ, જ્ઞાતિની વાડીઓમાં ઊભા ફેલા માંડવે અને ત્યાંથી થિયેટરોના તખ્તાના ચોખડે ચાર દીવાલે નાટક પુરાયું એ શરૂ શરૂની લગભગ સાઘરાણ દાયકાની મજલને જુદી જુદી નાટક મંડળીઓ દ્વારા, નાટકના નાદર હુન્નરને કમાણીના સાધન ઉપરાંત શોખ, ગમ્મત, સાહસ અને મનોરંજનના સાધન તરીકે નાણી જોવાના પ્રયત્ન તરીકે આપણે ગણવી જોઈએ.

મૌલિક નાટકોનો સમાંતર પ્રવાહ

એક બાજુ ભાષાંતરો, તો બીજી બાજુ દલપતરામ અને નર્મદ જેવા કવિઓ તથા રણછોડભાઈ ઉદયરામ અને કે. ખુશરુ કબરાજી વગેરે મંચન માટે જ લખતા લેખકોની મૌલિક કૃતિઓના પ્રવાહને સમાંતરે બે બીજા પ્રવાહો નોંધવા જોઈએ : એક - ઉપર્યુક્ત સાહિત્યકારોના તથા અન્ય લેખકોનાં મંચિત ન થયેલાં અને ક્યારેક (કે મોડથી) મુદ્રિત થયેલાં મૌલિક નાટકો; અને બે - પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત નાટકોના અનુવાદો.

મુંબઈનાં થિયેટરોમાં ભજવાતાં નાટકોથી તત્કાલીન યુરોપીય નાટ્યવિધાનનો સાહિત્યકારોને પરિચય થવા માંડ્યો હતો. બીજી બાજુ સંસ્કૃત પ્રણાલી પણ વિદ્વાનો જાણતા જ હતા. 1853માં ‘પારસી નાટક મંડળી’ દ્વારા “રૂસ્તમ સોહરાબ” નાટક ભજવાયું એ પહેલાં ગુજરાતીનું પ્રથમ મૌલિક નાટક “લક્ષ્મી” કવિ દલપતરામ ઘઘાભાઈએ લખ્યું. ગ્રીક નાટ્યકાર એરિસ્ટોફેનિસના “ખ્લોટસ”ના અંગ્રેજી અનુવાદને આધારે એનું એ રૂપાંતર હતું. “ગ્રીક લોકની ચાલ છોડીને હિન્દુ લોકની ચાલે, ધનનો દેવ અહીં લક્ષ્મી નામે છે,” એમ પ્રસ્તાવનામાં લેખકે કહ્યું છે. “લક્ષ્મી”નાં સાત દર્યોને તેમણે “સ્વાંગ” ગણાવ્યા છે એ તો ક્ષીક, પણ ગ્રીક

જીવનના સંદર્ભો પણ “લક્ષ્મી” નાટકમાં ઘણા સ્થળે યથાતથ છે. દલપતરામે ગુજરાતી થિયેટરની તત્કાલીન ભાષાને સ્થાને “લક્ષ્મી”માં બોલાતી ભાષા પ્રયોજી એ સૌથી વધુ મહત્ત્વની ઘટના બને છે.

કવિ દલપતરામનું બીજું નાટક “શ્રી સંભાષણ” (1856) મૌલિક કૃતિ ગણાય. એમાં પ્રકરણો અને વર્ણનાત્મક કથનશૈલી હોવાથી નાટ્યરૂપ નબળું જણાય છે; બોલચાલની ભાષા હોવાથી “લક્ષ્મી” જેટલી બીજી ક્લિષ્ટતાય એમાં નથી. સાંપ્રત સમાજ સ્થિતિની લાક્ષણિકતા “શ્રી સંભાષણ”માં યથાતથ ઝિલ્વાઈ હતી.

સંસ્કૃત નાટ્યપ્રણાલીથી સંસ્કારિત “ગુલાબ” (1862) ગુજરાતીનું પહેલું પ્રકાશિત નાટક ગણાય છે. લખ્યું એને ગુજરાતીના પ્રથમ સ્નાતક નગીનદાસ મારફતિયાએ. કાલિદાસના “અભિજ્ઞાનશાકુંતલમ્” અને “વિક્રમોર્વશીયમ્” ના સીધા પ્રભાવ નીચે, અનેક દૃશ્ય ધરાવતા આ નાટકમાં સંસ્કૃત નાટ્યશૈલી મુજબ અંક અને દૃશ્યની યોજના થઈ છે. સંસ્કૃત છંદો, પ્રવેશકો, પાત્રોનાં પ્રવેશગમનો અને વર્તન અંગે રંગસૂચનો કર્યા છે. શ્રી મારફતિયાએ બે અંકો વચ્ચેના લાંબા સમયગાળાને પૂરવા “કોરસ” પણ મૂક્યું છે ! “ગુલાબ”માં ભ્રષ્ટાચારનો વિરોધ અને સ્વપસંદગીના લગ્નની તરફેણ છે, પણ પ્રૌઢ-શિક્ષણ નાટકનો મુખ્ય બોધ છે. સુધારક વૃત્તિ મંચિત અને મુદ્રિત ગુજરાતી નાટકોમાં કેન્દ્ર સ્થાને હતી, એ ખૂબ નોંધપાત્ર ગણવું જોઈએ.

કવિ દલપતરામે ગુજરાતીનું પ્રથમ પ્રહસન નાટક “મિથ્યાભિમાન” 1871માં લખ્યું; એટલે કે વીસ વર્ષમાં એમની નાટ્યસૃજનો ખૂબ વિકાસ થયો. હાસ્ય નિપજાવવા જીવરામ ભટ્ટના “મિથ્યાભિમાન”, આત્મપ્રશંસા, બહુશો, દંભ, નિરર્થક અને પોકળ દલીલો, મહેણાં-ટોણાં વગેરેનો એમાં ઉપયોગ થયો છે. રંગલાનું પાત્ર હોવા માત્રથી નહીં, પણ આ નાટક ભવાઈ સંસ્કારે જ રચાયું છે. એમાં પરંપરિત ગુજરાતી (લોક)નાટ્યપ્રણાલીના અંશોને બજૂકી રીતે આમેજ કરાયા છે. એ દિવસોમાં જ ગુજરાતી થિયેટર અને નાટ્યલેખનની સાચી દિશા આ નાટકે દર્શાવી આપી હતી :

કવિ દલપતરામના ફારસમાં મિથ્યાભિમાની જીવરામ ભટ્ટ પોતાને ઘેરથી સાસરે જાય છે; ત્યારે પોતે રતાંધળા હોવા છતાં તે સ્વીકારતા નહીં હોવાથી, જંગલમાં તેમજ સસરાને ઘેર અનેકવાર મુશ્કેલીમાં મુકાય છે. છેવટે ત્યાં ચોર તરીકે પકડાય છે; સિપાહીનો પુષ્કળ માર ખાઈ “મિથ્યાભિમાન”નું ફળ ભોગવે છે. વચ્ચે વાઘજી અને કુતુબમિયાનું ફારસ, તત્કાલીન થિયેટર પ્રણાલી મુજબ સમાંતર નાટક છે. જીવરામ ભટ્ટની ફજેતી અને અંતે સજા, અને એ રીતે “મિથ્યાભિમાન” ન સાખવાનો બોધ વગેરે અતિશયોક્તિથી રજૂ થતું હોવા છતાં, એ પ્રથમ ગુજરાતી ફારસ છે, એ દ્રષ્ટિએ નોંધપાત્ર ગણાય. નાટકમાં પૂર્વરંગ, નાંદી, સૂત્રધાર, આઠ અંક, અંક શીર્ષક વગેરે સંસ્કૃત નાટ્યપ્રણાલીનો પ્રભાવ દર્શાવે છે.

મોલિયરનાં નાટકનું રૂપાંતર કરીને નવલરામે 1867માં “ભટ્ટનું ભોપાળું” નામે

હાસ્યપ્રધાન નાટક લખ્યું. ભોળાભટ્ટની પત્ની શિવકેર પતિએ મારેલા મારનું વેર વાળવા તેને વેદ તરીકે છેક્રી બેસાડે છે. ઝુમખાશાહની પુત્રી ચંદને પૈસા લઈને શ્રીમંત વૃદ્ધ નથુશાહ સાથે પરણાવવા ચાહે છે, અને આનંદલાલ સાથેના વિવાહ ફેક કરાવે છે. ચંદ વિરોધમાં મુંઝી થઈ જાય છે. આપણા ભોળાભટ્ટ યુક્તિ કરીને એને બોલતી કરે છે, અને આનંદલાલ સાથે એને પરણાવી આપે છે. પરિણામે નારાજ પત્ની શિવકેર પણ ઠેકાણે આવે છે. સુરતી ભાષા, ભારે રમૂજ-રંગત, વિશિષ્ટ પાત્ર હજા મનાં ટોળટપ્પાં, ભટ્ટ અને શિવકેરનું વાગ્યુદ્ધ, અતિશયોક્તિ વગેરેનો વૃદ્ધ વિવાહની સામે ઈચ્છાવરની તરફેણના બોધ માટે ઉપયોગ થયો છે. ફ્રેંચ ભાષાનું આ સબજ રૂપાંતર એટલું જ તખ્તાલાયક પણ છે. જો કે, તત્કાલીન કે આજ પર્યંતની રંગભૂમિમાં એ ઉવેખાયું છે.

ગુજરાતના તત્કાલીન ચોથા નાટ્યકાર નર્મદે “કલમને ખોળે માથું મૂકીને” પેટિયું રાખવા “કૃષ્ણાકુમારી” (1869), “રામજાનકી દર્શન” (1876), “દ્વૈપદી દર્શન” (1878) અને “સાર શાકુંતલ” (1881) લખ્યાં. એમાં પણ સંસ્કૃત નાટ્યવિધાન ઇ. અંગ્રેજી નાટ્યશૈલીની ઓછી અસર છે, અને આર્યસુબોધ નાટક મંડળી માટે એ રચાયાં હોવા છતાં મુદ્રણ કે મંચન કલાના નાટ્યતત્ત્વને નર્મદે આંબી શક્યા નહીં. એણે નાટકમાં કવિતા મૂકી; પણ એ ન તો નાટક બન્યું, ન કવિતા બની. નર્મદનો વ્યવસાયી રંગભૂમિ સાથેનો સંબંધ જો ટકી શક્યો હોત, તો નાટ્યસાહિત્ય અને તત્કાલીન રંગભૂમિનાં નવાં શક્ય દિશાસૂચનોમાં નર્મદનું પ્રધાન ફળદાયી નીવડ્યું હોત !

“મહેતાજી નાટક કંપની” માટે રણછોડભાઈ ઉદયરામે લખેલા “લલિતાદુઃખદર્શક” (1855)માં કળોદ્વંના કરુણ અંજામનો ચિતાર છે. દુરાચારી નંદનને પરાણે પરણાવાયેલી લલિતા સાસરેથી માંડી જ્યાં જાય છે ત્યાં ત્રાસ પામે છે; અને ગ્રામવાસીઓને આપવીતી કહેતાં મૃત્યુ પામે છે. નંદન અને એના સાગરીત પૂરણમલને હાથે મરે છે; પૂરણમલને શિકારી અને શિકારીને વાઘ મારી નાખે છે ! આ નાટકમાં અનેક રાગો અને સંસ્કૃત વૃત્તો પ્રયોજવામાં આવ્યાં છે. ચૈત્રિય ભાષાના સંવાદો, વૃત્તાંતકથન, પાત્રવર્ણન અને સ્થળવર્ણન વગેરે પણ પદ્યમાં રચવામાં આવ્યાં છે. નાટકમાં ઠેર ઠેર કળોદ્વંની વિસ્ફુલ્લ વાતમાં અતિશયોક્તિ અને સુધાસક વૃત્તિ દેખાય છે. કહે છે, કે આ નાટક તખ્તા પર એવું તો સફળ થયું હતું કે વીસ જેટલાં બીજાં નાટકો કળોદ્વંના વિષય સાથે “—દુઃખદર્શક” શીર્ષક હેઠળ 1858થી 1880 વચ્ચે લખાયેલાં !

આ જ ગાળા દરમ્યાન અન્ય ડઝનબંધ મૌલિક ઐતિહાસિક નાટકો અને કેટલાંય સંસ્કૃત નાટકોના અનુવાદો વિદ્વાનોની કલમેથી ઊતરેલાં : “ભાષા હનુમાન નાટક” — ચૌદ અંકી — જુગલકિશોર (1883); “દિવજદેવી” — બે અંકી — ભીમરાવ ભોળાનાથ (1896); “માધવરાવ પેશવા” — ગણપત ઓઝા (1871); “સદેવંત સાર્વજિગા” — યુનીલાલ અમથાલાલ શાહ (1883); “સંગીત કદમ્બરી” — ભા. ગો. શાહ (1897) વગેરે.

વ્યવસાયી નાટક મંડળીઓ સાથે સંબંધ ન હોય, છતાં એને ખ્યાલમાં રાખીને થયેલી આ બધી નાટ્યકસરતો અનેક રીતે વાતાવરણ ટકાવી રાખતી હતી. એમાં ઢાંચાઢાળ અને કૃતક વસ્તુમાંડણી, અધૂરી નાટ્યસૂઝ વગેરે દેખા દે છે. આ જ ગાળાની બીજી મહત્ત્વની સિદ્ધિ તે સંસ્કૃત નાટ્યપ્રણાલીનો અભ્યાસ અને અનુવાદો. કાલિદાસ, ભવભૂતિ, બાણ, હર્ષદેવ વગેરેના મુખ્યત્વે અને શુદ્ધક, ભાસનાં કવચિત્ નાટ્યરૂપાંતરો નોંધવાં જોઈએ : “શાકુંતલ” (1856) – ઝવેરીલાલ યાજ્ઞિક, “માલતીમાધવ” (1880) – મણિલાલ દ્વિવેદી; “ઉત્તરરામચરિત” (1883) દ્વિવેદી; “મૃચ્છકટિક” (1883) કંથારિયા વગેરે. આ બધા અનુવાદોમાંથી દ્વિવેદી કે કંથારિયાના અનુવાદો સહ્ય છે, પરંતુ અન્ય ભાષાંતરોમાં ગુણવત્તા નથી. આ નાટકો પણ તખ્તા પર ભજવાયાં નહીં, એ પણ રસકેળવણીમાં ઓછાપ રહ્યાનું કારણ બન્યું છે.

અને અંતે

ગુજરાતી રંગભૂમિનો આ પ્રથમ સ્તબક. એ દરમ્યાનની નાટ્ય પ્રવૃત્તિ મુંબઈ-કેન્દ્રી, મંચન-કેન્દ્રી અને પ્રેક્ષકો કરતાં વિશેષ તો નટોની મંડળીઓ રચવાના પ્રયત્ન-કેન્દ્રી જણાય છે. વિદેશી લેખકો 1750થી અંગ્રેજી નાટકો રજૂ કરતા એના લગભગ નવ દાયકા પછી કોઈ ગુજરાતીએ બાંધેલા થિયેટરમાં પ્રથમ ગુજરાતી નાટક ભજવાયું હતું; અને તે પણ વિદેશી રંગભૂમિને નમૂને નાટકના આયાતી માળખામાં પેશ થયું હતું. આખા સ્તબક દરમ્યાન, મંડળીઓએ મળ્યાં એ નાટકો ભજવ્યાં; જરૂર પડી ત્યારે એમણે લખ્યાં, કે લખાવડાવ્યાં; શેક્સપિયરમાંથી રૂપાંતર અને ઉદ્ધારી પણ કરી. પારસીઓએ વિશાળ ગુજરાતી પ્રજા માટે ગુજરાતીમાં પ્રથમ મંચનો કર્યાં; સાથોસાથ સંસ્કૃત નાટકોના અનુવાદ પણ તૈયાર થયા.

કે. ખુશરુ કાબરજીએ દલપતરામને કવિ તરીકે સ્વીકારી એમની પાસે ગીતો લખાવડાવ્યાં, પણ એ પછીનાં એમનાં બંને નાટકો “લક્ષ્મી” કે “મિથ્યાભિમાન” એમણે કે કોઈ મંડળીએ ભજવ્યાં નહીં; કવિ નર્મદનાં નાટકોનેય મંડળીઓએ બહુ સારો આવકાર ન આપ્યો અને રણછોડભાઈ ઉદયરામનાં “હરિશ્ચન્દ્ર”, “લલિતાદુઃખદર્શક” વગેરે ઘણાં નાટકો તેઓએ માફક આવ્યાં એટલે, અને માફક આવે તે રીતે, તખ્તા પર મૂક્યાં. નાટકના વ્યવસાય વિશેની આં મંડળીઓની સમજ પહેલેથી જ એવી કેળવાઈ કે નવું કશું ન કરતાં ચીલાચાલુ સલામત માર્ગે જ તેઓ આગળ વધ્યા ખરી રીતે તો વેપારમાં સાહસવૃત્તિ જ માર્ગદર્શક હોવી જોઈએ. એટલે તો તત્કાલીન મંડળીઓ જે નાટ્યવિધાને મંચન કરતી એ માળખે, વિદ્વાન ગણાયેલા રણછોડભાઈનાં નાટકો રજૂ થયાં, પરંતુ ગુજરાતી ભાષાની તળભૂમિનું નાટક “મિથ્યાભિમાન” આટલું બધું અભિનયક્ષમ હોવાં છતાં, અને 1871માં પ્રસિદ્ધ થવા છતાં છેક 1955 સુધી ગુજરાતમાં ન ભજવાયું. આ પાત્રપ્રધાન નાટક ભવાઈના વિશિષ્ટ અંશોને લઈને લખાયેલું ઉત્તમ પ્રહસન અને વ્યંગનાટ્ય છે. વળી, એનું મંચન થયું એ પણ એ જ “જૂની” રંગભૂમિના પ્રતિભાશાળી દિગ્દર્શક જયશંકર ‘સુંદરી’ અને પ્રણયુક્ત નાયક જેવા

નટને હાથે, અને એ પાણી ત્યારે કે જ્યારે તેઓને અમદાવાદમાં પ્રયોગશીલ રંગભૂમિનું પોષક વાતાવરણ મળ્યું.

“મિથ્યાભિમાન” પ્રત્યે આપણા વિદ્વાનો અને વિવેચકોએ પણ બહુ આકરી દષ્ટિ રાખી છે. એના અંત વિશેની અવાસ્તવિકતા તરફ, અને ક્યાંક દેખાતાં ગ્રામ્ય ઈંગિતો તરફ તેઓએ આંગળી ચીંધ્યા કરી, પરંતુ એના સમકાલીન અનેક નાટકોની એ મર્યાદાઓ સાંખી લીધી ! “મિથ્યાભિમાન” થી એક ઘયકે વહેલા મુદ્રિત થયેલા, પરંતુ રૂપગત પાત્રગત મર્યાદાઓને લઈને હજી સુધી મંચિત ન થયેલા, નગીનદાસ મારફતયાના “ગુલાબ” નાટકને, એ પ્રથમ મુદ્રિત થયું હોવાથી જ, ગુજરાતનું પ્રથમ મૌલિક નાટક ગણાવે એવું વિદ્વાનોનું વલણ, વ્યવસાયી મંડળીઓનાં મંચિત નાટકો પ્રત્યે સૂઝ ધરાવતા વલણથી કઈ તાત્વિક રીતે જુદું કહી શકાય ? એ ઉપરાંત પણ, આપણા લોકનાટ્ય ભવાઈ પ્રત્યેની લગભગ પોણી સદી (1871-1955) ચાલેલી નાટકકંપનીઓની અને સાહિત્યકારોની એકસરખી સૂઝનું એ પરિણામ મને તો લાગે છે. પણ એ બધાની આરપાર જોઈ નટસ્થ ભાવે મૂલ્યાંકન કરીએ, તો આપણા પોતીક નાટ્યપ્રકાર – ભવાઈના પાત્ર-કેન્દ્રી અંશોને, આજથી સવાસો વર્ષ પહેલાં સમજનાર કવિ દલપતરામની સૂઝ ઊડીને આંખે વળગશે. એમની કવિતામાં પણ નાટ્યાત્મકતા અને દશ્યાત્મકતા હતી, જે એમના સમકાલીન કોઈ પણ (નાટ્યમંડળીઓએ સ્વીકારેલ કે અવગણેલ) નાટ્યકારોમાં નહોતી. “મિથ્યાભિમાન”ની એ દિવસોમાં જો કોઈ મંડળીએ રજૂઆત કરી હોત, તો તત્કાલીન કોઈ પણ નટ-દિગ્દર્શકને જીવરામ ભટ્ટનું મંચનયોગ્ય પાત્ર મળ્યું હોત; ભવાઈકે સંસ્કૃત પ્રણાલીના આગવાં નાટ્યસ્વરૂપને લીધે પ્રેક્ષકોમાં નવી સમજ કેળવાઈ હોત, દલપતરામ અને એ પછી અનેકોને એ દિશામાં જવા પ્રોત્સાહન મળ્યું હોત અને ગુજરાતી નાટ્ય-ચિંતેતરને અને ભવાઈમંચનને પણ નવી દિશા મળી હોત !

આ બધા શક્યાથો શોધવાને બદલે આપણે એના લેખનના સવાસો વર્ષે એક એ ભૂલ તો સુધારી લઈએ કે, કવિ દલપતરામના “મિથ્યાભિમાન”ને ગુજરાતનાં પ્રથમ ‘સિદ્ધ મૌલિક નાટક’ તરીકે સ્વીકારીએ કે જેથી આપણા પરંપરિત નાટ્ય-ભવાઈના ઉચિત સ્વીકારના છેલ્લા ત્રણ ચાર ઘાયકના પ્રયત્નોનું એ આરંભબિંદુ તો બને !

ચિંતેતરકલામાં પણ ચમત્કાર અને શ્વાસરોક દેશ્યો રજૂ કરવાનું વલણ રત્નું અને નાટ્યવિચાર કોઈ એ પ્યાનમાં ન લીધો.

તત્કાલીન રાજકીય, સામાજિક પરિસ્થિતિનું પ્રતિબિમ્બ આ સ્તબ્ધમાં ઝિલાયું નથી. નાટકને અંતે આવતાં ફરસોમાં સમાજ-સુધારા માટે આગ્રહી કટાક્ષો થયા – “ધનજી ગરક” જેવા સુધર્યા ય ખરા !

નાટકને અંતે ભજવાતાં ફરસો લેખન-મંચનની દષ્ટિએ પ્રથમ એકાંકીઓ ગણવાં જોઈએ. એ જ રીતે પેટા-નાટક તરીકે આવતાં ફરસ (“મિથ્યાભિમાન”નાં મિયાંના દશ્યો વગેરે) “સમાંતર ક્રોમિક”નાં પ્રથમ ઉદાહરણો છે, અને એ મુદ્રિત નાટકમાંથી જૂની રંગભૂમિના

મંથિત નાટકમાં ગયાં હોવાં જોઈએ, એવું પણ જણાય છે.

આ ટૂંકો સિનેરિયો દર્શાવે છે કે જે નમૂને આપણે ત્યાં નાટક અને રંગમંચ આવ્યાં, એ નમૂનો જ ખોખલો હતો. એ વખતે યુરોપમાં, ખાસ કરીને બ્રિટનમાં, પ્રોસેનિયમ આર્કથી નટ અને પ્રેક્ષકોનો સંબંધ કપાઈ ગયો હતો; પિક્ચર ફ્રેમમાં નાટ્યતત્ત્વ જકડાઈ ગયું હતું. એનું ય અધૂરું મળ્યું આપણને, જે ઓશિગણ થઈને સીએ માથે ચડાવ્યું. એમના અનુકરણે લટકાવેલા પરદા વધારે સુશોભિત થયા, પણ છેક સુધી હત્યા નહીં !

સ્તબક સંધિએ

“વિવિધ મંડળીઓના પ્રારંભના” આ સ્તબક (1842થી 1878)માં એટલું તો સ્પષ્ટ થવા માંડ્યું હતું કે મંડળીઓ રચી શકાય તેમ છે; એને માટે પ્રેક્ષકો છે એથી આર્થિક રીતે ટકી શકાય તેમ છે; નટો-લેખકોય મળી રહે તેમ છે; ટૂંકમાં માલિકો જાતે જો નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં થોડું વ્યવસાયની દૃષ્ટિએ કામ કરી શકે તેમ હોય તો રોટલો રળી શકાય. 1878ના વર્ષમાં આ સ્તબકની પરાક્ષ્મ જેવાં બે નાટકો — શ્રી રણછોડભાઈ ઉદયરામનું “લલિતાદુષ્ટદર્શક” અને કવિ નર્મદનું “સીતાહરણ” રજૂ થયાં. મુંબઈમાં ગુજરાતી નાટક મંડળીનાં મંગલાચરણની સાથે, સૌરાષ્ટ્રમાં “આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી” ની શરૂઆત કરી વાઘજી અને મૂળજી આશાચામ ઓઝા — એ બે ભાઈઓએ.

આ ઘટનાથી ગુજરાતી થિયેટરમાં નવું તત્ત્વ ઉમેરાઈ રહ્યું હતું.

‘જૂની’ રંગભૂમિ

સ્તબક બે : માલિક - લેખકનો સ્તબક

(1878-1898)

સુધારક વૃત્તિનો જુવાળ

“નાટક દુનિયાનું દર્પણ રૂડું, ગુણદોષ જોવાનું,
ખાંતેથી જોઈ જોઈ, બોધ લઈ, દિલગ્રનું દુઃખ ધોવાનું.

આ લખ્યું અમદાવાદમાં ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી (1876-1902)એ પોતાનો ‘નાટ્યાદર્શ’ સમજાવવા; તો બીજી બાજુ મોરબીમાં વાઘજી આશાસમ ઓઝા (1850-1896)એ પણ રંગભૂમિમાં “હિતુપ્રધાન નાટકો જ કરવાં” એવું નક્કી કરી, “શ્રી મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી”ની સ્થાપના (1878) કરી એનો નિર્ણય તેમણે આ રીતે લીધો :

આ અરસામાં ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં સમભાઉ અને કિલોસ્કર જેવી દક્ષિણી નાટ્ય મંડળીઓ પોતાની શક્તિ-મતિ મુજબ મનોરંજન પીરસતી. એમાંય એક વખત એક નાટક મંડળીએ સન્નિવેશ કે વેશભૂષાનાં ઠેકાણાં વગરનું ‘ધર્મભાવના કે સંસ્કારિતા’ને અવગણતું, અશ્લીલતા દર્શાવતું જે નાટક ક્યું એ જોઈ, મોરબીના રાજકુમારના શિક્ષક વાઘજી આશાસમ ઓઝાને નાટ્યકલાના આવા દુરુપયોગથી નારાજ થઈ અને પ્રજામાં ‘આર્ય સંસ્કારો’ રેડવાની રંગભૂમિની શક્તિ પિછાણી એમની વેદનાથી મોરબી નરેશે નાટક મંડળીની સ્થાપનામાં રાજ્યાશ્રયની એમને બાંહેધરી આપી.

ત્રીજી બાજુ પાંચમી જૂન, 1878ના દિવસે મુંબઈમાં મહેતાજીઓએ રણછોડભાઈ ઉદયરામના “લલિતાદુઃખદર્શક” નાટક સાથે “ગુજરાતી નાટક મંડળી”ની સ્થાપના કરી, એમાં પણ રંગભૂમિને ‘રૂઝ દર્પણમાં ખાંતેથી ગુણદોષ જોઈ, બોધ લેવાનાં સાધન તરીકે પ્રયોજવાના’ ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીના આદર્શનું સમાંતર દેખાય છે.

ગુજરાતની રંગભૂમિના આ મહત્ત્વના વળાંકનું સૂચન એ રીતે પણ આપણને મળે છે, કે 1842થી 1875-78 સુધી મોટે ભાગે પારસી કે ગુજરાતી નાટ્યજૂથોનાં નામોમાં “વિક્ટોરિયા”, “આલ્ફ્રેડ”, “પ્રિન્સ ઑફ વેલ્સ”, “બેરોનેટ”, “નેપોલિયન” વગેરે અંગ્રેજી વ્યક્તિવિશેષો; થિયેટ્રિકલ, ડ્રામેટિક, નાટક કે બલેટક વિશેષણો સાથે; જૂથરચનાની સંજ્ઞા તરીકે

“ક્લબ”, “મંડળી”, “કોર” કે “કંપની” જોવા મળે છે (દા.ત., ‘વિક્ટોરિયા નાટક મંડળી’, ‘નેપોલિયન થિયેટ્રિકલ ક્લબ’, ‘બૉમ્બે ડ્રામેટિક કોર’, ‘પારસી બર્લેસ્ક કંપની’). એમાં છેક 1876માં રચાયેલી કંપનીનું નામ છે ‘આર્ય નાટ્યોત્તર્ષ મંડળી’; એમાં નાટકના ઉત્તર્ષનો (નાટક દ્વારા ઉત્તર્ષનો) ઉદ્દેશ જાહેર થાય છે. પરંતુ 1878માં અને એ પછીનાં નાટ્યજૂથોને જે નામો અપાય છે, એમાં “આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી”, “વાંકનેર આર્ય હિતવર્ધક નાટક મંડળી”, “વિદ્યાવર્ધક નાટક મંડળી”, “સત્ય સુબોધ નાટક મંડળી” અને “દેશી નાટક સમાજ”, વગેરેથી નાટક અને રંગભૂમિનાં ઉદ્દેશ, પ્રયોજન અને દિશા સ્પષ્ટ થાય છે. અલબત્ત, આ પહેલાં મુંબઈમાં ભજવાતાં નાટકોમાં સુધારક વૃત્તિનો તદ્દન અભાવ તો નહોતો જ; પરંતુ ગુજરાતી રંગભૂમિના એ પહેલા સ્તબકમાં જૂથરચનાનો અભિગમ હોવાથી, પ્રેક્ષકોમાં ટકી રહેવા માટે મંડળીઓ દ્વારા મનોરંજનને વિશેષ પ્રાધાન્ય મળતું. 1878થી 1890ના ગાળામાં ગુજરાતમાં આટલી નાટક મંડળીઓ ઉદ્ભવ્યાત્ર છે: “આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી”; “મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી”; “વાંકનેર આર્ય હિતવર્ધક નાટક કંપની”; “દ્વારકા નૌતમ નાટક મંડળી”; “હળવદ સત્ય સુબોધ નાટક મંડળી”; “દેશી નાટક સમાજ”; “વાંકનેર વિદ્યાવર્ધક નાટક મંડળી” વગેરે.

પ્રસ્તુત સ્તબકની બીજી મહત્ત્વની વાત તો એ, કે રંગભૂમિના પ્રયોજન વિશેના આવા ક્રાંતિકારી પરિવર્તનની સાથોસાથ એનો તખ્તો પણ મુંબઈમાંથી ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં પલટાય છે, એટલે સ્થળપરિવર્તનને પણ પ્રયોજન-પરિવર્તન સાથે સાંકળવાનું કોઈને મન થાય; જોકે, આ બીજા સ્તબકમાં મુંબઈમાં પ્રવૃત્તિશીલ રહેનારી નાટક મંડળીઓમાં નોંધપાત્ર બની રહેલી ‘ગુજરાતી નાટક મંડળી’ અને રણછોડભાઈ ઉદયરામનાં નાટકો પણ નાટ્યકર્મ અને સમાજ પ્રત્યે એવી જ સુધારક વૃત્તિ દાખવતાં હતાં.

સાગ્ર ત્રણ દાયકાની મજલ કાપી ચૂકેલી ગુજરાતી રંગભૂમિના પારસી અને ગુજરાતી “માલેકો”ની નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં ક્યાંક ક્યાંક સલાહકાર મંડળો હતાં કે એમાં કાબજી અને રણછોડભાઈ જેવી વિભૂતિઓય હતી તો પણ, નાટ્યપ્રવૃત્તિના કેન્દ્ર સમા લેખક કે નટને તાલીમ આપનારાઓને બદલે માલિકોની ભૂમિકા જે રીતે કંડારાઈ આવતી હતી, એની અસર બીજા સ્તબકની નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં એ રીતે દેખાય છે, કે માલિક ખુદ નાટક લખતો, અને કોઈ કોઈ તો અભિનય પણ કરતો. એ લેખક હોવાથી માલિક નહોતો, પણ માલિક હોવાથી નાટક લખતો !

આપણે આ સ્તબકને માલિક-લેખકનો સ્તબક ગણીએ છીએ. ઉપરની વાતને સમજાવતાં આ રહ્યાં ઉદાહરણો : ‘મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી’ના માલિક વાઘજીભાઈ ઓઝા જાતે નાટક લખતા; એમના ભાઈ અને મંડળીના વ્યવસ્થાપક મૂળજી આશારામ ઓઝા કોઈકવિ લેખકને, એ જોયો કે લોકપ્રિય થઈ સંસ્થા માટે અનિવાર્ય બની જાય એ પહેલાં, એને સ્થાને બીજા લેખકનું નાટક મૂકતા; નાટકનું નહીં પણ મોટા ભાગે એની ઓપેરા બૂક

(ગીતસંગ્રહ)નું પ્રકાશન થતું, અને એના પર લેખકને બદલે સંસ્થાનું અને એના માલિકનું નામ હોય - “સ્થી પ્રસિદ્ધ કરનાર” તરીકે ! આ કોઈ એકલદોકલ કંપની કે માલિકની વાત નથી. ગુજરાતની ‘જૂની’ રંગભૂમિમાં આ વલણે જે ઊંડાં મૂળ નાખ્યાં એને પરિણામે લેખક મોટે ભાગે કંપનીનો પગારદાર નોકર હતો અને માલિકો પોતાની મુનસફી પ્રમાણે નાટકો ‘લખાવડાવતા’, નાટક કે લેખક દૂરથી ગાયની જેમ લોકપ્રિય હોય ત્યાં સુધી રખાતાં અને પછી દૂર કરાતા લેખક ઈચ્છે તો પણ પોતાનું નાટક બીજી કંપનીને આપી ન શકતો. મૂળજી આશાસમ ઓઝાએ પ્રભુલાલ દ્વિવેદી ને, “નોકરી કરવી હોય તો હું કહું તેમ લખવું પડશે” એમ કહ્યું હતું. ‘દેશી નાટક સમાજ’ માંથી છૂટા થયેલા કવિ છોટાલાલ શર્માને, એમનાં જ લખેલાં નાટકો માટે કંપનીના વ્યવસ્થાપકે એવું સંભળાવી દીધું હતું કે “તમે અમારા માટે નાટકો લખ્યાં હતાં, તમારે હવે જોઈતાં હોય, તો પાંચ-પાંચ હજાર રૂપિયામાં વેચાતાં આપું !” એ જ રીતે પ્રભુલાલભાઈને નકુભાઈ શેઠે કોઈ પણ કારણ વગર છૂટા કરેલા અને પછી ‘આર્ય નૈતિક કંપની’ માટે એ નાટક ન લખે એટલા જ માટે ફરી નોકરીએ રાખી મહિનાઓ સુધી બેસાડી રાખેલા ! એ દરમિયાન અન્ય લેખકોનાં નાટકો તેમણે ભજવ્યાં કર્યાં, એ જ પ્રભુલાલભાઈએ “વડીલોના વાકે” નામના શતપ્રયોગી નાટકથી કંપનીને દેવામુક્ત કરી પછી ‘લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ’ ના માલિક ચંદુલાલ શાહે લેખકની પચાસમી વર્ષગાંઠે, 1942માં, એમના પ્રદાનની કદરૂપે એમના જ નાટક “શંકરાચાર્ય” ના હક પાછા અર્પણ કર્યાં; કારણ કે આ નાટક તખ્તે નિષ્ફળ ગયું હતું, અને કંપનીને એની જરૂર નહોતી !

રંગભૂમિ પરના નાટકના પ્રથમ સર્જક એવા લેખકની આવી બાપડી સ્થિતિ સામે કૂલચંદ માસ્તર, મૂળશંકર મૂલાણી, જામન અને ડૉ. નૃસિંહ વિભાકરે માથું ઊંચક્યું, પરંતુ એની વાત આપણે યથાસ્થાને કરીશું. વળી, પોતાની લોકપ્રિયતા ઉપરાંત સ્વતંત્ર મિજાજથી મણિલાલ ‘પાગલ’ જેવા લેખક એ જ માલિકોને કેવી રીતે પગને પંજે ઊભા રાખી પોતે ઈચ્છે એ જ નાટક લખી એના દરેક ‘સીન’ દીઠ એ વખતના રૂપિયા દોઢસો લેતા એની વાત પણ આપણે યથા સમયે કરીશું. બાકી તો ‘કવિ’ ‘મુનશી’ નું બિરુદ પામેલ સર્જકો કંપનીના માલિકો અને સત્તાધીશ શેઠિયાઓ સામે નીચી મૂંડીએ એમના આદેશો પ્રમાણે દશ્યો ઢસડતા અને કૌંપીરાઈતો છોડ્યોક ભંગ સાંપી લેતા દોઢ સો વર્ષની રંગભૂમિની તવારીખમાં લેખક આ રીતે દુભાયો અને એણે કોઈ જ નવો પ્રયોગ, નવતર રચના કે નવલો નાટ્યવિચાર ન આપ્યો, એનાં મૂળિયાં આ રીતે 1878થી થરૂ થતા આ બીજા સ્તબ્ધમાં નંખાયાં હતાં.

રાણછોડભાઈ ઉદયરામ (1837-1923)

પારસીઓ સાથેના મતભેદ પછી મહેતાજીઓએ રણછોડભાઈને સથવારે ‘ગુજરાતી નાટક મંડળી’ (ક્યારેક એ ‘મહેતાજી નાટક મંડળી’ તરીકે પણ ઓળખાતી)ની સ્થાપના 1878માં “લલિતાદુષ્પદશીક” નાટક ભજવીને કરી. એ ગુજરાતી થિયેટર અને સાક્ષર નાટ્યકારના

સમન્વયનો તેજસ્વી સ્તબક બની શકે તેમ હતો. જોકે, એમનાં અનેક નાટકો એ રીતે ભજવાયાં હોવા છતાં એ નાટક મંડળી કે ગુજરાતી થિયેટરને એમના પછી પણ હંમેશાં સારા લેખકો મળતા રહે, એવું વાતાવરણ તેઓ સર્જી ન શક્યા, એની પણ નોંધ લેવી જોઈએ.

રણછોડભાઈનાં પ્રથમ બે નાટકો ‘કજોડાં’ જેવા લગ્નવિષયક હતાં, તો પછીનાં નાટકોમાં વિષયની દૃષ્ટિએ પૌરાણિક નાટકોમાં “નળદમયંતી” (1893) મહત્ત્વનું છે. એના ત્રણસોથી વધુ પ્રયોગો થયા હતા રચના-વિધાન, પાત્રચિત્રણ, અતિરંજકતા, નાટકીયતા અને પ્રેક્ષકોની ચમત્કારભૂષ સંતોષવા એ લખાયેલું લાગે છે. એ પછી “હરિવંશ” અને “બાણાસુર મર્દન” (1898) પણ એ જ ક્રોટિનાં છે. જ્યારે ‘વઢેલી ભવાઈ’ થી પ્રેક્ષકોની નિમ્ન રસવૃત્તિને નાટકોના લેખન દ્વારા કેળવવા માટે રંગભૂમિ પર જ અસર કરવા રણછોડભાઈને હેયે ઘાઝ હતી; એથી કંપનીના માલિકો, કે પ્રેક્ષકોની અજુગતી માગણીઓથી રણછોડભાઈને નારાજ થાય, તો તેઓ નાટક લખીને જ એ વ્યક્ત કરે ને? પરિણામે 1920માં આવ્યું એમનું પ્રસિદ્ધ નાટક “નિંદા-શૃંગારનિષેધક” રૂપક. એમાં નાટક અને સિનેમામાં પ્રગટ થતાં નિંદા શૃંગારનાં દ્રશ્યો જોવાથી પ્રેક્ષકો પર થી અસર થાય છે, એનું નિરૂપણ છે. આ દીર્ઘસૂત્રી અણંકી રચનાવિધાનમાં “ભારતીય નાટ્યપ્રયોગશાળા”ની કલ્પના આપવામાં આવી છે. એ પછી 1923માં એમણે લખ્યું, “વઢેલ વિરહીનાં કૂંડાં કૃત્યો.” એમાં અમદાવાદ અને મુંબઈના સમકાલીન પ્રવાહો, પ્રેક્ષક માનસ, બીભત્સતા, થિયેટર બાંધવા સંસ્થાના માલિકોની ઘેલછપ વગેરે આલેખવામાં આવ્યાં છે. જોકે 1890 માં એમણે “નાટ્યપ્રકાશ” પુસ્તકમાં સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રના પોતાના અભ્યાસનો પરિચય આપ્યો હતો. છતાં નાટ્યસિદ્ધાંત, નાટ્યલેખન, નાટ્યકંપનીઓનાં સલાહકાર મંડળોમાં પ્રદાન, કે પોતાની સાક્ષરતા વગેરેથી રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિ પર તેઓ કોઈ યુગવર્તી પ્રભાવ કરી ન શક્યા, એ એક વાત; અને બીજી વાત એ, કે ભવાઈને ઉવેખી જે રંગભૂમિમાં તેઓ પ્રવૃત્ત બન્યા, એનાથી પણ જીવનને અંતે, તેઓએ વિમુખ બનવું પડ્યું. એની જોકે યુગવર્તી અસર પડી ગણાય છે ! એમણે પણ પ્રખ્યાત કથા-સામગ્રીનો જ મનસ્વી ઉપયોગ કર્યો હતો; તેમ એ જ ગાળા દરમ્યાન યુરોપમાં એક બાજુ ડબ્લ્યુ. બી. પેટસ, તો બીજી બાજુ ઈલ્સન, ચેલ્ડ્ર કે તલ્સતોય જેવા નાટ્યકારોની કોઈ અસર ઝીલી નહીં; કે ન તો શેક્સપિયર-મોલિયર અથવા સંસ્કૃત નાટ્યકારોને પોતાના લેખનમાં પ્રભાવક બનાવી શક્યા જે હતું તે અવગણ્યું, પણ જે કર્યું તેને પણ નકારવું પડ્યું.

ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી (1867-1902)

જન્મ અમદાવાદમાં, પિતા ધોળશાજીનો વ્યવસાય ઝવેરાતનો. મૅટ્રિક પાસ કરી ત્યાંની ગુજરાત કૉલેજમાં ભણ્યા સંસ્કૃત સાહિત્યનો અને કાવ્યશાસ્ત્રનો તેમણે અભ્યાસ કર્યો હતો. શ્રીમંત પિતાના આ નબીરાએ ખ્રિસ્તી મિશન હાઈસ્કૂલમાં સંસ્કૃતના શિક્ષકની નોકરી સ્વીકારી.

1888માં અમદાવાદમાં નાગોરીશાળાની પડાળીમાં “સંગીત લીલાવતી” નાટકમાં

બ્રહ્માભાઈએ અવારનવાર ‘વન્સમોર’ માગતાં, ક્લાકરે તેમને કહ્યું કે, “કંપની ચલાવી જુઓ તો ખબર પડે, કે વન્સમોર કેમ થાય છે ?” પછીના વર્ષે એ કંપની ભાંગતાં બ્રહ્માભાઈ એમાં ભાગીદાર બન્યા, અને કંપનીને ‘દેશી નાટક સમાજ’ નામ આપ્યું. આ ‘દેશી’ શબ્દમાં ગુજરાતીપણાનો અર્થ હતો.

1889માં તેમણે “શકુન્તલ” નાટકના પહેલા ચાર અંકોનો અનુવાદ કર્યો. “મોરબી નાટક કંપની” ના માસિક વાઘજી આશાસમ ઓઝની જેમ બ્રહ્માભાઈ કંપની શરૂ કરનારા અને નાટક લખનારા બીજા શિક્ષક હતા. 1892-95 સુધી માંડવા બાંધીને જ્યાં નાટકો ભજવાતાં ત્યાં જ “ચવબહદુર મગનભાઈની વાડી” માં બ્રહ્માભાઈએ નટોની સાથે જ રહી નાટકો લખ્યાં. પહેલા વર્ષે માંડવાને આગ લાગી. શેઠ-શાહુકરને ત્યાંથી માગી આણેલાં વસ્ત્રો બળી ગયાં, પત્નીના ઘગીના વેચી કંપની ટકાવી. શ્રીમંત પિતા નારાજ થતાં તેમણે વારસામાંથી ફરગતી લખી આપી, અને ‘ઝવેરી’ અટક છોડી ‘દલાલ’ અટક ધારણ કરી.

ગુજરાતમાં પહેલું પાકું થિયેટર બાંધવાનો યશ બ્રહ્માભાઈને જાય છે. શ્રીમંત શેઠ ચીમનલાલ નગીનદાસની સહાયથી 1894માં (અમદાવાદમાં હાલના ‘નોવેલ્ટી’ સિનેમાની જગ્યાએ) તેમણે ‘આનંદભુવન’ થિયેટર બાંધ્યું. આ જ અરસામાં તેમને ઘેલાભાઈ દલાલ જેવા નાટ્યપ્રેમીનો સથવારો પણ મળ્યો. એ પછી વડોદરા મહારાજાનો આશ્રય મળતાં બ્રહ્માભાઈએ પોતાનાં મહત્ત્વનાં નાટકો “અશ્વમતી” અને “મ્યુનિસિપલ ઈલેકશન” લખ્યાં (1895). “અશ્વમતી” માં રાણા પ્રતાપની પુત્રીને અકબરના શાહજાદા સલીમના પ્રેમમાં પડતી બતાવવામાં આવી હતી; તેથી અમદાવાદ-વડોદરામાં વિરોધ જાગ્યો. “મ્યુનિસિપલ ઈલેકશન” નાટકમાં સો વર્ષ પહેલાં પણ મ્યુનિસિપલ ચૂંટણીઓમાં ચાલતી ગેરરીતિઓ ઉપર કટાક્ષ હતો. એથી પણ પ્રેક્ષકો નારાજ થયા, અને પરિણામે તેમણે મુંબઈ જઈ “ગેઈટી થિયેટર” માં “અશ્વમતી” પેશ કર્યું. ત્યાં તેમણે વિપુલ ધન અને પ્રતિષ્ઠા પ્રાપ્ત કર્યાં. બ્રહ્માભાઈએ મુંબઈમાં પોતાનું થિયેટર (હાલના ‘એમ્પાયર થિયેટર’ ની જગ્યાએ) ‘ઝવેરી થિયેટર’ ને નામે બંધાવ્યું; તો અમદાવાદમાં બ્રહ્મચારીની વાડીમાં “શાંતિભુવન થિયેટર” બાંધી નવા પ્રકારનું “ઉમાદેવડી” (1898) નાટક ભજવ્યું.

એ પછીનાં વર્ષોમાં એમણે એક એકથી ચડિયાતાં અનેક નાટકો આપ્યાં, એમાં “વીણાવેલી” (1899), “ઉદયભાણ” (1901) અમદાવાદ અને મુંબઈમાં અત્યંત લોકપ્રિય બન્યાં.

ફલે છે, કે એમના અવસાન પછી, “દેશી નાટક સમાજ” એના નાટ્યસહયોગી ઘેલાભાઈ દલાલને મળે, એવું વંસિયતનામું થયું હોવા છતાં, જે શ્રીમંત પિતાનો વારસાહક તેમણે ત્યાગ્યો હતો એણે જ કંપનીમાં હક માગતા ઘેલાભાઈ છુટ્ટા થયા; અને બ્રહ્માભાઈની પત્નીએ ચંદુલાલ ઝવેરીને કંપની સોંપી. તેમણે 1923 સુધી આ કંપની ચલાવી હતી.

બ્રહ્માભાઈએ “રામવિયોગ” જેવા પૌરાણિક, “અશ્વમતી” અને “વિક્રમાદિત્ય” જેવાં

એતિહાસિક, “મ્યુનિસિપલ ઇલેક્શન” જેવા સામાજિક અને “ઉમાદેવડી” તથા “વીણાવેલી” જેવાં રજવાડી વિષયો લઈને કુલ વીસેક અભિનયક્ષમ નાટકો લખ્યાં ટૂંક તળપદા સંવાદો અને સરસ ગીતરચનાઓ કરી હતી. મુખ્ય નાટ્યકથાઓ સાથે દૂરનો સંબંધ ધરાવતી હાસ્યરસની આડકથાઓ તેઓ ઉમેરતા અમદાવાદની મ્યુનિસિપલ ચૂંટણીમાં એમના સંબંધીએ આચરેલી ગેરરીતિઓના જાતઅનુભવને આધારે લગભગ “વૃત્તાંત નિવેદન” ની પદ્ધતિથી, આજથી એક સદી પહેલાં, વિવિધ વ્યવસાયનાં પાત્રોનું ચિત્રણ કરી તેમણે આકર્ષક ટાકો કર્યા છે; એ નાટક આજે પણ સુસંગત લાગે છે. એમના “વીણાવેલી” નાટકમાં સૌથી વધુ નોંધપાત્ર વાત તે સમાંતર હાસ્યકથા નહીં, પણ હાસ્યોત્પાદક ખલપાત્ર (કૌમિક વિલન)ની રચના છે. આ ‘ધમલો’ નામનું પાત્ર મોલિયરના “તારત્યુક્” અને “મ્યુઝિકન્ટ” ના શક્તરની હરોળમાં બેસી શકે. (એકલા એ પાત્રને જ કેન્દ્રનાં રાખી 1960માં જયંતિ દલાલે રેડયોનાટિક લખી હતી.) પણ પાપીનો પસ્તાવો, ગુનેગારને માફી અને સહુના શુભચિંતનની નાંદી સાથે તાલમેલિયા અંત લાવવાની પ્રથામાંથી પ્રજાભાઈ પણ મુક્ત રહી શક્યા નહોતા. નાટ્યકલામાં એમનું બીજું મહત્ત્વનું પ્રધાન તે નાટકને ઉત્તરોત્તર પરઝોટિએ પહોંચાડી તીવ્રતમ ગતિસ્થિતિ પર ક્રિયાને સ્થગિત કરતા ‘ટેબ્લો’ નો ઉપયોગ. આ રીતે તેઓ એ નાટ્યક્ષણ પ્રેક્ષકોનાં મનમાં ચિરંજીવી બનાવવા પ્રયત્ન કરતા એમનાં નાટકોમાં સ્વગતોક્તિ પણ પ્રભાવક રહેતી. આંતરિક મથામણ, આત્મશુદ્ધિ કે પ્રપંચને વ્યક્ત કરવા, તેમણે પાત્રમુખે સ્વગતોક્તિઓ મૂકી છે, અને એમાં શેક્સપિયરનાં નાટકોની અસર વરતાય છે.

પ્રજાભાઈ અને નાટ્યસહયોગી ઘેલાભાઈ જાતે રિયાજ (તાલીમ) પર ધ્યાન આપતા નટો સહિત બધાં, એક જ રસોડે જમતાં અને એક કુટુંબની જેમ રહેતાં.

પ્રજાભાઈનું જીવન જ એટલું નાટ્યાત્મક હતું, કે નાટ્યતત્ત્વ એમને અનુભવસિદ્ધ બને. મૂળે શિક્ષક જીવ એટલે બોધ-ઉપદેશનો જ નાટ્યાદર્શ એમણે રાખેલો એ ચરિતાર્થ કરી, રંગભૂમિનો એમણે એ રીતે ઉપયોગ કર્યો.

વાઘજી આશારામ ઓઝા (1850-1896)

જન્મ સૌરાષ્ટ્રમાં રજકેટ પાસે મોરબીમાં. પિતા આશારામ ઓઝા અને માતા અંબાએ વાઘજીમાં પરંપરિત આખ્યાનોનાં સંસ્કારબીજ રોપ્યાં અને વાઘજી મૅટ્રિક સુધી ભણ્યા; મોરબીનરેશના પ્રોત્સાહનથી 1878માં વાઘજીએ કેટલાક હોશીલા સંસ્કારી સાથીદરોને સથવારે “આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી” સ્થાપી, જે પછીથી “મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી” તરીકે જાણીતી બની. વાઘજીએ પોતાના ભાઈ મૂળજી આશારામ ઓઝા (1855-1918)ને કંપનીનું વ્યવસ્થાકર્ષ સોંપ્યું.

વાઘજીભાઈએ પોતાના સંસ્કૃતના અભ્યાસ અને આખ્યાનોને આધારે શરૂઆતમાં આખ્યાનશૈલીમાં જ કેટલીક કૃતિઓ રજૂ કરી. પહેલું નાટકનું સ્વરૂપ 1880માં “સીતા

સ્વયંવર" માં તેઓ આપી શક્યા એ વખતે કોઈ નાટકશાળા (થિયેટર) ન લેવાને લીધે મોરબીમાં "બારેટનો ડેલો" અને 'શેઠની વખાર' નાટ્યભૂમિ બનતાં. અને ત્યાં જ પ્રથમ નાટક રજૂ થયું. એમના યશદાયી નાટક "રાજા ભરથરી" માં રાણી પિંગળાનાં દુશ્ચરિતને પરિણામે રાજા ભર્તૃહરિના વેરાગયનું હૃદયંગમ ચિત્રણ, અનેક લાગણીસભર ગીતો, અને નાટ્યોચિત પ્રવેશયોજનાને લીધે મંડળી ખૂબ લોકપ્રિય બની. ભરથરીનું પાત્ર મૂળજી આશારામ ઓઝાએ ભજવ્યું. કહે છે, કે એને લીધે કેટલાય લોકોએ ઘરસંસારનો ત્યાગ કર્યો. વાઘજીભાઈએ સંગીતપ્રધાન આ પંચાંકી નાટકમાં પ્રહસન વિભાગને મુખ્ય કથાથી જુદાં કર્યો હતો. એ પછી સતી સ્ત્રીનું આલેખન કરવા, વાઘજીભાઈએ "ચાંપરાજ હાડે અને સોનરાણી" ની રાજસ્થાની કથાને આધારે સાત અંકનું નાટક લખ્યું. એના પાત્રોચિત સંવાદો એ વખતે ખૂબ પ્રભાવક બન્યા હતા. અકબર બાદશાહના દરબારના સંવાદો ઉર્દૂમાં અને ક્રિવ ગંગના છંદ મારવાડીમાં હતા. આ નાટકમાં 69 ગીતો હતાં ! 1881-83 દરમ્યાન આ મંડળીએ સૌરાષ્ટ્ર અને ગુજરાતમાં અનેક સ્થળે પ્રવાસ કરી આ નાટકોની રજૂઆત કરી. એમનાં નાટકો જોઈ ક્રિવ દલપતરામ પણ ખુશ થયા હતા "ચાંપરાજ", "ભર્તૃહરિ" વગેરે નાટકો એ 1888માં મુંબઈના પ્રવાસ દરમ્યાન મુંબઈગરાઓને પણ ઘેલું લગાડ્યું. 1890માં અને 1896માં વડોદરામાં મહારાજા સયાજીરાવ સમક્ષ નાટકો કરી મંડળીએ ખૂબ પ્રશંસા પ્રાપ્ત કરી.

નાટકમાં ગરબા અને રાસને 1893માં મુંબઈનાં ગેઈટી થિયેટરમાંના "ત્રિવિક્રમ" નાટકની રજૂઆત દરમ્યાન વાઘજીભાઈએ પહેલી વખત સ્થાન આપ્યું. આ ગરબાએ ગુજરાતભરને ઘેલું લગાડ્યું. એના અનુકરણરૂપે ગ્રાહ્યભાઈએ પોતાનાં નાટકોમાં રાસ અને ગરબા મૂકવા માંડ્યા.

1897માં વાઘજીભાઈના અવસાન પછી નાના ભાઈ મૂળજીએ મંડળીનો કાર્યભાર સંભાળ્યો. પ્રચંડ કદ, હાલારી પાઘડી, ભરાવદાર મૂછ અને પહાડી અવાજની લાક્ષણિકતા નટ અને માલિક તરીકે મૂળજીભાઈને અનેરું વ્યક્તિત્વ બક્ષતાં. એમની સારા 'ક્રિવ'ની શોધ 'માસ્તર' તરીકે જાણીતા કવિચિત્રકાર ફૂલચંદ શાહમાં પૂરી થઈ. તેમણે ફૂલચંદભાઈ પાસે "મહાસતી અનસૂયા" નાટક લખાવડાવ્યું. ફૂલચંદભાઈએ અનેક સાહિત્યિક સામયિકોમાં લેખો લખી સાક્ષરનું બિરુદ મેળવ્યું હતું. 1908માં મુંબઈમાં "અનસૂયા" ખૂબ લોકપ્રિય બન્યું. એમાં મહર્ષિ અત્રિ અને મહાસતી અનસૂયાનું આદર્શ દાંપત્યજીવન રજૂ કરવામાં આવ્યું છે. નાટકની ઉપકથામાં ઘરસંસારની કડવાશ રજૂ થઈ હતી. નાટકની લોકપ્રિયતાને લીધે 1911માં કંપનીના માલિકે એનું પ્રકાશન કરવું પડ્યું; પરંતુ એમાં સર્જક તરીકે માલિકે પોતાનું નામ આપ્યું. ફૂલચંદભાઈના બીજા નાટક 'સુકન્યા સાવિત્રી' (1910)માં 'હાસ્ય વિભાગ' ખુદ મૂળજીભાઈએ લખ્યો. નાટકમાં સુકન્યા અને ચ્યવનશ્ર્ષિની જીવનકથા રસાળ રીતે રજૂ થઈ છે. મૂળજીભાઈના હાસ્યવિભાગમાં બે અપરિણીત મિત્રો અને પતિને મૂર્ખ સમજતી સ્ત્રીની મુખ્ય નાટકની કથાથી વિરોધાભાસી વાતની ગૂંથણી મળે છે.

કૂલચંદ માસ્તરે એ પછી પોતાનું “મહાશ્વેતા કદમ્બરી” (1912) નાટક “વાંકનેર નૃસિંહ નૌતમ નાટક સમાજ” ને લખી આપ્યું, ત્યારે “મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી” ના માલિકે, કહે છે કે, કવિ ઉપર વિષપ્રયોગનો પ્રયત્ન કરી જોયો હતો; પણ સદ્ભાગ્યે એમાંથી એ ઊગરી ગયા હતા.

વાઘજી અને મૂળજી ઓઝ-ભાઈઓની મંડળીમાં નાટ્યપ્રકારની સાહિત્યિક અપેક્ષાઓ વણખીલી હતી; પરંતુ એમના પ્રયત્નોનું ઐતિહાસિક મહત્ત્વ ખૂબ છે. તત્કાલીન નિમ્નકોટિનાં મનોરંજક નાટકો સામે તેઓએ સરળ, સુગ્રાહ્ય સુધારક વૃત્તિ અપનાવી. વાઘજીભાઈની શૈલીમાં સંસ્કૃત નાટકો, પ્રાચીન લોકકથાઓ અને અંગ્રેજી નાટકોનું સંમિશ્રણ થવાથી એમના સમયસંદર્ભમાં એ મંડળીઓ ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં નાટકો કરી છાકો મારી આવતી, એ સંજોગોમાં ડહાબાઈની જન્મ, “આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી” ને લઈ મુંબઈમાં આકર્ષણ જમાવવું એ સોએક વર્ષ પહેલાં ગૌરવપ્રદ ગણાય જ. જોકે વાઘજીભાઈ પછી મૂળજીભાઈનું વલણ લેખકો પ્રત્યે પોતાની કમાણીના સાધન તરીકે જ એમનો ઉપયોગ કરવાનું રહ્યું, એ અત્યંત શોચનીય છે.

મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદી (1858-1898)

ગુજરાતી થિયેટર સાથે સંકળાયેલા સાક્ષરોમાં લેખક તરીકે કંપનીઓ દ્વારા સ્વીકારાયેલા રણછોડભાઈ ઉદયરામ અને નિષ્ફળ ગયેલા કવિ નર્મદ પછીના આ મહત્ત્વના નાટ્યકારનું “કાંતા” (1882) ઐતિહાસિક પાત્રોની કથામાં કલ્પનાનાં તત્ત્વો ઉમેરી લખાયેલું અભિનયક્ષમ નાટક છે. સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી નાટકનાં કેટલાંક ઉત્તમ તત્ત્વો — જેવાં કે “ઉત્તરરામચરિત્” અને “વિક્રમોર્વશીય” ને સમાંતર પ્રસંગો અને “હસ્તેટ” તથા “મૅકબેથ” નજર સમક્ષ રાખીને ઉપસાવેલાં પાત્રો, પાશ્ચાત્ય નાટ્ય પદ્ધતિએ જ આ નાટકમાં તેમણે આલેખ્યાં છે. 1889માં મુંબઈમાં દયાશંકર વિસનજીએ તખ્તાને જરૂરી એમાં સુધારા-વધારા કરી “કુલીન કાંતા” નામે એની રજૂઆત કરી. સ્વગતોક્તિ, નાટ્યછટા અને ગીતો એનાં સબળ અંશો ગણાયાં; ખલપાત્રનું પણ આકર્ષક આલેખન એમાં થયું હતું. અંતિમ ચમત્કારોનાં દર્શ્ય તત્ત્વ અને કવ્યન્યાયથી પ્રેક્ષકો વિશેષ આકર્ષાતા હતા.

પ્રથમ નાટકની સફળતા પછી તેમણે “નૃસિંહાવતાર” (1896) લખ્યું. એનાં પૌરાણિક પાત્રો, ચાંડલોની તળપદી લઢણ, વિદૂષકની લોકબોલી, નારદ-સૂત્રધારની વ્યંગોક્તિઓ, કૌમિક આડકથા વગેરેથી નાટક લોકપ્રિય બન્યું. કવિના અવસાન બાદ 1899માં “ગુજરાતી નાટક મંડળી” એ એ ભજવ્યું હતું. ગુજરાતી થિયેટરમાં મણિલાલ નભુભાઈ સમન્વયકારી નાટ્યકાર ગણાય છે. તેમને વ્યવસાયી રંગભૂમિનો જે કંઈ અનુભવ થયો હોય તે, પણ તેમણે બેથી વધુ નાટકો લખ્યાં નહીં. એ રીતે સાક્ષરનો થિયેટર સાથેનો આ સંબંધ અંતિમ જ બની રહે છે. લોકસ્ત્રિયાનાં સંસ્કારણની ઉપયોગી ક્રમગીરી પણ આ રીતે અધૂરી રહી ગઈ.



ભવાઈ : 'ઝંડો-ઝૂલણ'



ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી



નટ અમૃત કેશવ નાયક



અભિનેત્રી મોતીબાઈ



નટ પ્રાણસુખ એડીપોલો



‘કામલતા’ નાટકમાં જયશંકર ‘સુંદરી’ અને બાપુલાલ નાયક,
ગેઈટી થિયેટર, મુંબઈ, 1904

માંડવે નાટક

“જૂની” રંગભૂમિના પ્રથમ સ્તબકમાં મુંબઈમાં પાકાં થિયેટરો બંધાયાં હતાં. ત્યાંની કંપનીઓ ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં (તથા ભારતમાં અનેક સ્થળે અને વિલાયતમાં પણ) ‘બેલ’ કરતી. એના ઉદ્યોગરણે સમાજમાં સુધારે કરવા નાટક કરવાની હોશ જ્યારે મુંબઈની બહાર જાગી ત્યારે ગુજરાતમાં ક્યાંય “પાકું બાંધેલું” થિયેટર નહોતું. અમદાવાદમાં તો જ્ઞાતિની વાડી કે ધર્મશાળાની પડાળીનાં યોગાનમાં નાટકો ભજવાતાં : તાડજની વીંગો કરી, લાકડાંની પાટો ગોઠવી, કપાસિયાના ભડકાની ફૂટલાઈટોમાં, શ્રીમંતોનાં માંગી આણેલાં વસ્ત્રો અને ઘરેણાં પહેરી નાટકો થતાં. મુંબઈની બહાર હજીયે ભવાઈ, રમલીલા અને આખ્યાનોનો એ જમાનો હતો; પરંતુ હવે તો ‘મુંબઈના થિયેટર’ના નમૂને પ્રોસેનિયમ વિનાની “પિકચર ડ્રૅઈમ”માં નાટક ‘બેસાડવાનું’ હતું. ત્યાંના પારસી-ગુજરાતી થિયેટરના પર્યાયો પણ એની સાક્ષી પૂરે છે : ડ્રોપસીન, ટ્રેપ, વીંગ, વીંગ, ગેટકીપર, ટિકિટ, મેકઅપ, ફૂટલાઈટ, પીટક્લાસ, બાલ્કની વગેરે.

ગુજરાતી રંગભૂમિ અને નાટ્યવિચારનો આ નમૂનો, અંગ્રેજોનાં અનુકરણે પારસીઓએ વિકસાવેલા નમૂનાનું અનુસરણ હતું. એ કથાસંવાદો, ઠબ-છબ વગેરેમાં પડતી અનેક પ્રકારની વિશિષ્ટ અસરોમાં દેખાતું. પારસીઓને અતિનાટકીય સંવાદો બોલવાનું અધરું પડે, એટલે તેઓ બેતબાજીનો ઉપયોગ કરે, અને એ દરમ્યાન વચલા પરદાની પાછળ રજદરબાર જેવાં મોટાં દશ્યો સજાવી લેવાય; એનું અનુસરણ મુંબઈ બહારની રંગભૂમિમાં થવા માંડ્યું. કોઈ પણ “રજા પાઠ”ને ગમે તેવો ભપકાદાર, ઝકઝમાળ વેશ પહેરાવાતો, અને રાણીઓ કે દેવીઓ માટે પુરાણમાં આવતા વર્ણન પ્રમાણે પોશાક બનાવવામાં આવતો; ‘ક્રોમિક’માં જાતિવિશેષ (વાણિયા, મુસલમાન, વ્યોરા)ને મોટાભાગે એકસરખાં કપડાં પહેરાવાતાં. ‘મેકઅપ’ કરતા ‘ગેટઅપ’ તરફ વધારે ધ્યાન અપાતું !

નટની રમણભૂમિ એટલે કે તખ્તો સપાટ હતો અને પ્રેક્ષાગૃહ શરૂઆતમાં સપાટ અને પછીથી ઢોળાવવાળું રખાતું. પહેલી ઘંટડીએ પ્રેક્ષકો અંદર આવે, બીજા સંગીતકારો ગોઠવાય, પછી ત્રીજી ઘંટડીએ પોતાશનો ધડકો થાય, પડદો ઊપડે અને નટી અને સૂત્રધાર પ્રાર્થના કરે; સાથે આવેલી બાળાઓ આગલી હરોળમાં બેઠલા પ્રેક્ષકો પર ફૂલપાંખડી ફેંકે ! આ દરમ્યાન પ્રેક્ષકો પોતપોતાની જગ્યાએ ગોઠવાઈને શાંત થયાં હોય, અને નાટ્યવસ્તુ તરફ આંખો ધી ધી સૂત્રધાર જાય, મોટેથી સંવાદ બોલતું કોઈ પાત્ર વીંગમાંથી પ્રવેશી અતિરંજક ઢબે તખ્તની મધ્યમાં આવીને ઊભે એટલે રોમાંચિત પ્રેક્ષકો તાળીઓના ગડગડાટ કરે ! કોઈ કોઈ દશ્ય તો અનેક ‘વન્સમોર’ પામે અને પરિણામે પ્રેક્ષકો બહાર નીકળે ત્યારે સવારના કૂકડ બોલતા હોય !

મુંબઈની બહારની નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં થોડા પૈસા રોકી શકે એવો કોઈ નાટ્યરસિક કે આશ્રયદાતા નાટકમંડળી સાથે જોડાતો. શરૂઆતમાં અનાજના દાણા આપીને (ભવાઈ મંડળી પોષાતી તેમ) નાટકો જોઈ શકાતાં; મંદિરને ચોખડેથી વાડીઓના મંડપે, અને ત્યાંથી નાટક

થિયેટરમાં આવ્યું. અને પછી તો બૉક્સ ઑફિસે ચાર આના (નવા પચીસ પૈસા)થી દોઢ રૂપિયાના ભાવે ટિકિટો મળતી થઈ પરિણામે એક બાજુ, પોતાને નાટક “દેખાવું અને સંભળાવું” જોઈએ, એવી પ્રેક્ષકોની અપેક્ષા વધી, અને બીજી બાજુ, મંડળીઓ વધુ ને વધુ પ્રેક્ષકો આવે એવી ગોઠવણમાં પડી. મંડળીની આર્થિક બાજુમાં રજૂઆતની જગ્યા પરનો અંકુશ, ‘સીનસીનેરી’ના પરદા, પગરદાર નટો તથા નોકરચાકરો અને કંપનીની “ગૂડવીલ” ગણતરી થતી એમાંથી જન્મી માલિકની ભૂમિકા ત્યારે “દિગ્દર્શક” હજી નહોતો, અને નટ કે લેખકને તો ગમે ત્યારે રાખીને કાઢી મૂકી શકતા નાટક માટે તો પુરાણ અને ઇતિહાસનાં પાત્રો હાજરાહજૂર જ હતાં ! આમ તો આ સ્તબકમાં મોટે ભાગે માલિક જ બધાં નાટકો લખવાનો હતો. એના શિરે ‘નાટ્ય’કાર બનવાની કોઈ જવાબદારી નહોતી; એને તો માત્ર સમાજમાં ‘સુધારો’ કરવો હતો !

આ સ્તબકની નાટ્યકલાનું એક તત્ત્વ તે ‘કૌમિક’નું વિશિષ્ટ આલેખન. શરૂઆતમાં તો નાટકની મુખ્યકથાને અંતે હાસ્યઉત્પાદક ફારસ—‘લટકણિયાં’ રજૂ થતાં. પ્રેક્ષકોનું ભરપેટ મનોરંજન કરવાનો એનો ઉદ્દેશ હતો. અલબત્ત, મુખ્યકથા પર પરદો પડવા પછી, ફારસને લીધે મૂળ નાટકની કેટલી અસર પ્રેક્ષકો પર રહે, એ શોચનીય મુદ્દો બને છે. ધીમે ધીમે ગુજરાતી નાટકની ભજવણીમાં પરદાઓ અને સીનસીનેરીનો ભપકો વધતાં, ઝમકદાર ચિત્રશમણથી પ્રેક્ષકોને આંજીનાખવાની વૃત્તિથી દશ્યનું ઊંડાણ સર્જી શકાય એનું આયોજન કરવા ભજવણી દરમ્યાન જે સમયની જરૂર પડે, એ માટે વચલે પરદે ટૂંકી હાસ્યચંસિક આડકથાઓ ઉમેરવાનું શરૂ થયું. ક્યારેક એ સમાંતર કથા પણ હોય, અને ક્યારેક આ કૌમિક સમાંતર (કે અવાંતર) વિષય કે કથાને ઉપકારક હોય અથવા વિરોધાભાસી પણ હોય; ક્યારેય એક જ લેખક, તો ક્યારેક કૌમિક લખનારા ખાસ લેખકો પાસે એ લખાવવામાં આવે. અને પછી તો વિલન પાત્રને કૌમિક બનાવવાની પ્રથા ડહાબાઈએ શરૂ કરી. એમનાં અનેક નાટકો “સરદારબા” (1893), “ભક્તરાજ” (1894), “વીણાવેલી” (1899) વગેરેમાં એમણે ખલપાત્રને કૌમિક વિભાગનું મુખ્યપાત્ર બનાવ્યું. એમાંય “વીણાવેલી”નો ખલપાત્ર “ધમલો માળી” આ ઢબનું સર્વોત્કૃષ્ટ પાત્ર છે.

ભારતમાં ફિલ્મના માધ્યમની શરૂઆત 1898માં થઈ, પણ પહેલું પૂરા કદનું હિંદી કથાચિત્ર 1913માં બન્યું. ફિલ્મનાં માધ્યમ પર પારસી, ઉર્દૂ અને ગુજરાતી વ્યવસાયી રંગભૂમિએ જે જબરી અસર કરી એમાં પૌરાણિક-ઐતિહાસિક કથાઓની પસંદગી, અતિરંજકતા, ગીતોનું પ્રાધાન્ય, હાસ્યઉત્પાદક સમાંતર કથા અને આ કૌમિક વિલન વગેરે તત્ત્વો ગણવાં જોઈએ. આ બધું પ્રેક્ષકોની રસવૃત્તિ જાળવી રાખવાને નામે, જેમ ગુજરાતી રંગભૂમિના માલિકોએ, તેમ ફિલ્મના નિર્માતાઓએ પણ, પોતાની મુન્સફી પ્રમાણે કર્યા કર્યું. એ બંનેના પાયામાં હતા સીનસીનેરી અને સનસનાટી. અને અંતે આવે પાત્રના પશ્ચાત્તાપ અને પોલીસ; જેનાથી

સત્યનો વિજય થાય, બધી ગેરસમજો દૂર થાય અને “ખાધું-પીધું ને રાજ કર્યું”, એ લાગણી સાથે પ્રેક્ષકો કપડાં ખંખેરીને ઘેર જાય અને બીજી બાજુ નાટકકંપનીનો માલિક બૉક્સ-ઓફિસની કમાણી ગણે.

આદર્શો અને વાસ્તવિકતા

વાઘજી આશાસમ ઓઝની પ્રવૃત્તિ સ્વલેખન અને ભજવણી પૂરતી મર્યાદિત રહી; અને એમના લઘુબંધુ મૂળજીભાઈ ઓઝએ લોકપ્રિય થતા લેખકોને કાઢી મૂકી એમના પરવિષયપ્રયોગ સુધીની ચેષ્ટા કરી. ડાહ્યાભાઈનું પ્રધન મોટું, પણ ટૂંકા જીવનકાળ દરમ્યાન પણ એમના જેવા વિશાળ વડલાની છાંયે કોઈ લેખક પાંગર્યો નહીં. મણિલાલ નભુભાઈ દિવેદીએ બે નાટકોથી વધુ પ્રધન ન કર્યું; અને ‘એ જ રીતે ગુજરાતી રંગભૂમિના ‘આદ્ય નાટ્યકાર’ ગણાતા રણછોડભાઈએ આદર્શો ઊંચા રાખ્યા, પરંતુ રંગભૂમિનું ઘડતર તેઓ ન કરી શક્યા ખરી રીતે તો રણછોડભાઈ પાસે નટોની તાલીમ ઉપરાંત સારા લેખનની તાલીમની પણ અપેક્ષા રહે. નાટકનો તખ્તો મુંબઈથી ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં પલટાયો પણ પ્રેક્ષકોના મનોરંજનને નામે ચરી ખાતા માલિકોની વૃત્તિ બદલાઈ નહોતી. એમાંય સર્વસત્તાધીશ કંપનીના માલિકો, ભલે પછી એ વાઘજી-મૂળજી હોય કે ડાહ્યાભાઈ હોય, ખુદ નાટકો લખી રંગભૂમિ અને પ્રેક્ષકો સમક્ષ જે નમૂનો ઊભો કરે, એનો તો કેટલો બધો પ્રભાવ પડે ! અને એને જ સમાંતર મણિલાલ દિવેદી બે નાટકો પછી, કે રણછોડભાઈ અર્ધો ડઝન નાટક પછી રંગભૂમિથી વિમુખ થાય અને તે પણ નાસજ થઈને, તો નાટ્યલેખકોને ઝૂકી જવાની ફરજ પડે, તો બીજી બાજુ અહંકારી ધનલોલુપ માલિકોને જોડુકમી વધારવાની જ પ્રેરણા મળે ને !

આ જ ગાળા દરમ્યાન, ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીની મહાનવલ “સરસ્વતીચંદ્ર”, બલવંતરાય ક્રોરનાં કાવ્યો “ભણકાર”, ન્હાનાલાલની ડ્રેલનશૈલી વગેરે મહત્વના સાહિત્યપ્રકારોનું અવતરણ થયું; ભીમરાવે “મેઘદૂત” નો, મણિલાલ નભુભાઈ દિવેદીએ “ઉત્તરરામચરિત્” નો, નરભિરામ દવેએ “જૂલિયસ સિઝ” નો – વગેરે અનુવાદો કર્યા; તો રણછોડભાઈએ “નાટ્યપ્રકાશ” અને નર્સિસહરાવ દિવેટિયાએ “અભિનયકલા” ના નાટ્યસિદ્ધાંતનાં પુસ્તકો આપ્યાં હતાં. ગણપતરામ ભટ્ટે “પ્રતાપ” નાટક (1897) અને રમણભાઈ નીલકંઠે અત્યંત નાટ્યાત્મક પાત્ર “ભદ્રંભદ્ર” (1892માં “જ્ઞાનસુધા” માં હમવાર) સંજ્ઞાં હતાં. પરંતુ એ બધાં કર્યાં તો જાણીજોઈને, કે પછી સમકાલીન લેખકોના અનુભવે, રંગભૂમિથી દૂર રહ્યા એ જ રીતે કંપનીના માલિકોએ પણ રંગભૂમિની બહારની આ બધી સાહિત્યકલાની પ્રવૃત્તિ તરફ આંખમિચામણાં કર્યાં. આ કંપનીના માલિકો, એ વખતના નટો, કે કંપનીના ‘કવિ’ઓએ રણછોડભાઈ ઉદયરામનું “નાટ્યપ્રકાશ” અથવા નર્સિસહરાવનું “અભિનયકલા” વાંચ્યાં હોય એવું પણ જણાતું નથી. ડાહ્યાભાઈ, રણછોડભાઈ કે વાઘજીભાઈ વગેરેની નાટ્યતાલીમોમાં સાહિત્યવાચન કે અન્ય કલાનો પરિચય નહીં, પણ જે તે નાટક માટે ઉચ્ચારશુદ્ધિ, ગાયન અને

સંવાદછટા શીખવા પર જ જોર દેવાનું જણાય છે. કંપની જાણે બાપુકું રજવાડું હતું, અને પરસ્પરની સ્પર્ધાવૃત્તિને લીધે અન્ય કંપની સાથે કોઈપણ પ્રકારના સંબંધને પ્રોત્સાહન જ ન્યાં નહોતું મળતું, ત્યાં સમગ્ર પ્રવૃત્તિને એક આંખમાં ભરીને જોઈ શકે, એવી વ્યક્તિ કે વૃત્તિ ઊપસે જ નહીં, એમાં નવાઈ શી ?

ટૂંકમાં, એકદરે જોતાં રંગભૂમિના પહેલા સ્તબકમાં જે બન્યું, એને માલિક-લેખકના આ સ્તબકમાં જાણે ટેકો મળ્યો. ભૂમિકાઓ એવી તો કંડારાઈ ગઈ કે નટકર્મ, નટની તાલીમ, નાટ્યલેખન, રજૂઆતશૈલી અને પ્રેક્ષકોની રસવૃત્તિ બધું પેલો શેઠિયો નક્કી કરે.

પરંતુ એની સામે મથામણ કરી જોનારા થોડા સર્જકો પાક્યા, ભલે ટૂંકા ગાળા માટે, ભલે એકાદ ઘયકા પછી, અને ભલે એકાદ જ ઘયકા માટે; પણ એનુંય મહત્ત્વ હોવાથી આપણે એ વાત પણ વિગતે જોઈશું – લેખક માલિકના સ્તબકમાં.

પરંતુ ગઈસદીના અંતે ભલે મોટા ભાગે પગારઘર, પણ નટોનું મહત્ત્વ સ્થાપિત થતું જતું હતું, બાપુલાલ નાયક અને જયશંકર 'સુંદરી' જેવા અનેકોને લીધે. એની વાત આપણે હવે ઝીણવટથી જોઈએ.

‘જૂની’ રંગભૂમિ

સ્તબક ત્રણ : નટકેન્દ્રિતા (1898-1913)

સ્તબક ચાર : સર્જક મથામાણ (1913-1923)

સ્તબક પાંચ : મુખ્ય નટ = દિગ્દર્શક (1923-1939)

સદીને સંધિકાળે

ગુજરાતી રંગભૂમિએ અડધા સૈકાથી લાંબી મજલ કાપી લીધી છે; જાણે એનું મુગ્ધ યૌવન સોભે કળાએ ખીલી રહ્યું છે. મુંબઈ ઉપરાંત ડમ્મનબંધ શહેરો/નગરોમાં એણે પાકું થિયેટરો ચણી લીધાં છે; કેટલીયે નાટક મંડળીઓ ધમધોમ્મર ચાલે છે; કેટલીય પારસી, ઉર્દૂ અને હવે ગુજરાતી નાટક મંડળીઓની શરૂઆતનો અને અંતનો અનુભવ પણ એણે લઈ લીધો છે. એ વ્યવસાય તરીકે કરવા જેવો છે, એવું શાણો ગુજરાતી સમજી ગયો છે; એણે પ્રેક્ષકની નાડ પારખી લીધી છે. એક બાજુ અંગ્રેજી (એમાં મોટા ભાગે તો શેક્સપિયર), તો બીજી બાજુ સંસ્કૃત નાટકોને છટાછર સંવાદો, સીનસીનેરી અને ગાયનોથી “સજાવવા”ની ગુસ્કિછી એને લાથ લાગી ગઈ છે. ઈતિહાસ-પુરાણનાં ક્યાં ક્યાં પાત્રો અને કથાઓ પોતાના ઢાંચાને અનુરૂપ ઢાળી દેવા એ ગુજરાતી રંગકર્મી પામી ગયો છે. ભવાઈનાં તત્ત્વોને નહીં, પણ એના નટોને આ રંગભૂમિ આકર્ષી શકી છે.

હવે તો ભૂમિકાઓ પણ કંડારઈ ગઈ છે એવી તો જડબેસલાક, કે એમાંથી માર્ગ ચાતસ્વાનું કોઈવિચારેય ખરો, તો એને રસ્તે રમ્મતો કરી દઈ શકાય કંપનીનો ‘માલેક’ કહે તેમ ‘ક્રિવ’ ‘મુનશી’ તરીકે જાણીતો થયેલો લેખક નાટક લખી આપે છે. નટો એ માલેકને ઈશ્વાર પ્રેક્ષકે ઈચ્છે એટલી ‘વન્સમોર’ સાંભળીને નાચ્યા કરે છે. . . ટૂંકમાં, આખી પ્રવૃત્તિ મનોરંજનના મોટા ઉદ્યોગ સમી ફૂલીફૂલી છે.

અને આ જ બધું બન્યું એ તો જેનું માધ્યમ છે એ નટની જ કંપે ! અર્ધા સૈકાની પરંપરાએ, અને ક્યાંક ક્યાંક ઉચ્ચાર શુદ્ધિની મળતી તાલીમને પરિણામે, એને પ્રભાવક મુદ્રાઓ, સિલનાદી આરોહ-અવરોહો અને ચડસાચડસીમાં સામા નટને પછાડતાં હવે આવડી ગયું છે. નટોએ જોઈ લીધું છે, કે રણછોડરાય કે મણિલાલ દિવેદી જેવા મૂઠી ઊંચેરા સાક્ષરોનો ચેફ હવે રહ્યો નથી. મૂલાણી કે ફૂલચંદ માસ્તરને પગાર લેવા લાઈનમાં ખડા કરી દઈ શકાય છે. એકલા

માલિકો જ નહીં, પરંતુ એમની સૂચના મુજબ નટોને ખ્યાલમાં રાખીને હવે નાટ્યલેખન શક્ય બન્યું છે; એટલે કે નટોને અનુરૂપ ઇતિહાસપુરાણનાં પાત્રોને વેતરીને સીવી આપવા લેખક મલોદય તૈયાર છે.

કંપનીનો માલિક પણ એની વેપારી નજરે જોઈ શક્યો છે, કે પ્રેક્ષકોના ‘વન્સમોર’ ગાયન કે સંવાદની લખાવટને કારણે જ માત્ર નથી, પણ એની રજૂઆતની છટા એમાં એટલી જ, કે ક્યારેક વધુ, નિર્ણાયક બની રહી છે. પ્રેક્ષકોય હવે ‘સુંદર અદાકારી’ ની વાત કરતા થયા છે. એમને બાપુલાલ અને જયશંકર, પ્રાણસુખ ‘એડિપોલો’ અને મોહનલાલાનાં નામો મોઢે ચડીને હોયે બેઠાં છે. નટવિદ્યાની ઝાઝી સમજ ભલે નથી, પણ બૉક્સ-ઑફિસે જતાં પહેલાં કંપની કે લેખકના નામને બદલે એમાં કોણ “ઊતર્યું” છે, એની પ્રેક્ષકો હવે ખાતરી કરી લેવા માંડ્યા છે. આમ, નાટક ભલે અટક્યું પણ તખ્તો તો આગળ ચાલ્યો જ છે. કારણ નાટકનો વેપાર હવે નટને નામે જ ચાલવાનો હતો.

સ્તબ્ધ ત્રણ : નટકેન્દ્રિતા (1898-1913)

આ સંધિકાળે અનેક મંડળીઓ, અસંખ્ય સ્થળે, વિકાસને જુદે જુદે તબક્કે હતી, અને તેથી વિવિધ પ્રકારનાં સમાંતરે, અને ક્યારેક તો વિરોધાભાસી વિકાસ તબક્કાઓ નજરે પડતાં કોઈને લાગે; તે છતાં નટોની નિર્ણાયક ભૂમિકા જે રીતે બંધાતી આવતી હતી, અને કંપનીનો મુખ્ય નટ નવાજના નટોને (દિગ્દર્શન નહીં પણ) તાલીમ આપતો થયો હતો, અથવા આપવા થતો હતો એ બધું જોતાં, 1898થી છેક 1940ના ચાર દાયકા સુધી નટકેન્દ્રિતા અને મુખ્ય નટ-દિગ્દર્શકના પ્રવાહો એકબીજામાં ભળી જતા કોઈને પ્રથમ નજરે લાગે એમ છે. જોકે, ગઈ સદીના છેલ્લા બે દાયકા મંડળીના માલિક દ્વારા થતા લેખન માટે જે રીતે મહત્ત્વના આપણને જણાઈ આવ્યા, એ જ રીતે માલિકો અને નવા “પેટા માલિકો” જેવા મુખ્ય નટોના આગ્રહો સામે ત્રણથી ચાર ખૂબ મહત્ત્વના લેખકોએ નાટ્યવિચારને ફરીથી થિયેટરની પ્રવૃત્તિમાં કેન્દ્રે સ્થાપવા જુદી જુદી રીતે જે સર્જક-મથામણો કરી જોઈ, એને પરિણામે એને વિગતે જોવા (અને અભ્યાસીઓનું ધ્યાન ખેંચવા) એનો જુદો સ્તબ્ધ બનાવવો જ પડે.

પરિણામે ઉપર્યુક્ત ચાર દાયકામાં કયાંક સમાંતર, તો કયાંક એકબીજામાંથી ઊપસતા આવા ત્રણ સ્તબ્ધો પડે છે : 1898થી 1913 - નટકેન્દ્રિતા; 1913થી 1922 - સર્જક મથામણ અને 1922થી 1940 - મુખ્ય નટ-દિગ્દર્શકના સ્તબ્ધો.

નટકેન્દ્રી પ્રવાહનો સૌથી મહત્ત્વનો નટ અમૃત કેશવ નાયક, નટકેન્દ્રી સ્તબ્ધમાં થોડો વહેલો થઈ ગયો.

લોકલાડીલો અમૃત નાયક (1877-1907)

છેક 1901માં જયશંકર ‘સુંદરી’ ખુદજેને કુશળ નટ અને દિગ્દર્શક તરીકે “નાની ઉંમરે પ્રખ્યાત”

થઈ ચૂકેલા સ્વીકારે એ અમૃત નાયક ગરીબ કુટુંબનું પેટ ભરવા 1888માં “આલ્ફ્રેડ નાટક મંડળી”માં અગિયાર વર્ષની કાચી ઉંમરે ચાલીસ રૂપિયાના દરમાયે “ગામરેની ગોરી”માં બહેરામ ઈશાનીનો ‘પાર્ટ’ ભજવવા થિયેટરમાં જોડાયા. પ્રેક્ષકો તો ખરેખર એને ઈશાની જ સમજ્યા, તો “બીમારે બુલબુલ”માં અમૃતે સીદીઓની ભાષામાં પ્રેક્ષકોને રંગત આપી. પણ ક્રૂરસ ભજવવામાં જ અમૃતે મીડું નહોતું મૂકવું. અભિનયમાં રસ જાગ્યો એટલે છોક લખનો જઈ નાટ્યશાસ્ત્ર અને ગીત-નર્તનની તાલીમ એણે શિષ્યભાવે મેળવી.

1891માં “ન્યૂ આલ્ફ્રેડ મંડળી”માં મુખ્ય દિગ્દર્શક સોરાબજી ઓગરાએ અમૃતને પંદર વર્ષની ઉંમરે સહાયક દિગ્દર્શક તરીકે લીધા. એમાં અમૃતે પોતાની રીતે સૌ પહેલું “અલાઉદ્દીન” નાટક કર્યું અને પોતે ‘લયલા’ની ભૂમિકા ભજવી. 1900માં કવસજી ખટાઉએ જૂની આલ્ફ્રેડ કંપની ફરી શરૂ કરી, એમાં અમૃતને મુખ્ય દિગ્દર્શક તરીકે નીમ્યા ત્યાં એમણે સૌ પહેલું નાટક કર્યું શેક્ષ્પિયરનું “હમ્લેટ” – “ખૂને નાહક”ને નામે. તેનું બીજું નાટક “બજમે ફાની”; શેક્ષ્પિયરના “રોમિયો જુલિયટ”નું એ ઉર્દૂ ભાષામાં હિંદુસ્થાની પાત્ર-અવતરણ હતું. એ નવી કિસમના નાટકે, એનાં રંગીલાં ગીતો, જોશીલી ભાષા, ગમખવાર બીનાઓ અને બે પ્યારાંઓની દિલધડક કલાતીને લીધે અમૃત ઉર્દૂ રંગભૂમિના ઝળહળતા સિતારા બની ગયા.

ને પછી એમને સથવારો મળ્યો ઉર્દૂ નાટકના મથલૂર લેખક આગાહશ કાશ્મીરીનો (જેમણે શેક્ષ્પિયરના “વિન્ટર્સ ટેઈલ”નું અમૃત માટે રૂપાંતર કર્યું); બીજો મળ્યો માસ્ટર મોહન જેવો અભિનેતા; અમૃતને હાથે જ કેળવાયેલો નાનો ભાઈ વલ્લભ કેશવ નાયક એ ત્રીજો; અને ઓછું હોય તેમ કોંકિલકંઠી ગૌહર જાન ! પ્રથમ પરિચયે જ અમૃત નાયકે ગૌહરને ‘ગુલનાર’નો પાર્ટ આપ્યો નાટકમાં, ને મહેબૂબા તરીકે બેસાડી પોતાના દિલોદિમાગમાં !

આગાહશ કાશ્મીરીના નાટક “મુરિદે શક”થી ઉર્દૂ રંગભૂમિમાં એમને નવી નશીલી ક્લમની પ્રેક્ષકોને પહેચાન થઈ આ નાટક જોવા હજારો પ્રેક્ષકોનો ધસારો થતો. કહે છે કે, ભિસ્તીઓ પોતાની પખાલો વેચીને પણ નાટક જોવા આવતા આગાહશના બીજા નાટક “અસિરે હીસ”માં અમૃત નાયકની ભૂમિકા એવી તો ફટકી હતી, કે નાટકનો પરદો પડે એ પછી પ્રેક્ષકોની થાબાશી ઝીલવા અમૃતે ત્રણ ત્રણ વખત પરદો ખોલીને કુનિશ કરવી પડતી. આપણે ત્યાં આ ‘કટન કોલ’ની પ્રથા આ નાટક અને આ લોકલાડીલા નટથી શરૂ થઈ.

પણ પછી, િનીની તિજોરી છલકાઈ હતી તો પણ, અથવા કદાચ એને જ કારણે, કંપનીના ડાયરેક્ટર અમૃત અને માલિક ખટાઉ શેઠ વચ્ચે, પાત્રવરણીના મામલે ખટરાગ થતાં ગૌહર સહિત બધાં નટ-નટીઓને કંપનીમાં જ રહેવા આગ્રહ કરી અમૃત નાયક છૂટા થયા પછી “પારસી નાટક મંડળી”માં જોડાઈ શેક્ષ્પિયરના “સિમ્બેલાઈન” ઉપરથી “મીઠા ઝહર” નાટક અમૃતે પેશ કર્યું. આ કંપનીમાં ગૌહરની સગી બહેન ખાતૂન કામ કરતી હતી; જેના દ્વારા ગૌહર સાથે અમૃતનો મીઠો સંબંધ ચાલુ રહ્યો.

અમૃત નાયકની બીજી એક ઝળહળતી બાજુ, ને એમની વતન-મલોબ્બત આ બધાની

વચ્ચે કલકત્તાના “અમૃત બઝાર પત્રિકા” આખબારમાં અંગ્રેજ સરકારની વિરુદ્ધ એક કટાર લખતા ! મદનમોહન માલવિયા જેવાના તો એ મિત્ર હતા. અમૃતના મૌલિક નાટકનું નામ હતું “ભારત દુર્દશા નાટક”; અને એમની નવલકથાનું નામ હતું “એમ.એ. બનાકે ક્યું મેરી મિટ્ટી ખરાબ કી !”

1907માં “નાદીરશાહ” નામની ઐતિહાસિક નવલકથા અધૂરી મૂકી આ નટવર્ષ અમૃત નાયકે કર્દનકોલ વિના જ જિંદગીનો પરછો પાડી દીધો.

નટકેન્દ્રી પ્રવૃત્તિના નિર્ણાયક બાપુલાલ નાયક (1879-1947)

જન્મ મહેસાણા પાસે ગેરિતા ગામે. બાળપણનું નામ નારાયણ વારસાગત ભવાઈના ક્લાસિક્સની જાણકારી. “મુંબઈ-ગુજરાતી નાટક મંડળી” ના દયાશંકર વસનજીએ નારાયણને “બાપુલાલ” નામ આપી અગિયાર વર્ષની ઉંમરે ત્રણ રૂપિયાના પગારે 1890માં “હરિશ્ચન્દ્ર” નાટકમાં પહેલી વાર મોંએ ચૂનો ચોપડવ્યો, એને ખ્યાલમાં રાખી મૂળશંકર મૂલાણીએ “રાજબીજ” (1891) નાટક લખ્યું, અને પછી તો 1899 સુધીમાં “રામચરિત્ર”માં રામ, “લક્ષ્મીપતિનો રમણ”માં રમણ, અને “જયરાજ” વગેરેમાં અનેક ભૂમિકાઓ કરતાં કરતાં વીસ વર્ષ સુધીમાં, અભિનયકલા, તખ્તાનું આયોજન અને કંપનીના વહીવટ વગેરેમાં ખૂબ રસ લીધો. પરિણામે “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી”માં મૂળશંકર મૂલાણી સાથે 1899માં એમને એક એક આની ભાગે (લગભગ છ ટકા) ભાગીદાર તરીકે લેવામાં આવ્યા એ વખતે “અજબકુમારી” નાટકમાં એમનો અભિનય ખૂબ વખણાયેલો.

સદીને સંધિકાળે મૂળશંકર અને દયાશંકરભાઈના માર્ગદર્શન હેઠળ બાપુલાલે “વિક્રમચરિત્ર” નાટકનું દિગ્દર્શન કર્યું, અને એ જ વર્ષે જયશંકર ભોજક ‘સુંદરી’ પણ એમાં જોડયા. આ છઠ્ઠાં બે વર્ષ અને આ બે વ્યક્તિ ગુજરાતી થિયેટરના વિકાસને મોટો વળાંક આપી રહ્યા હતા. “રંગભાગ્યસુંદરી” એ બંને નટોને સફળતા અને કીર્તિનાં ઉચ્ચ શિખરે મૂકી દીધા એ પછી “જુગલ-જુગારી” (1902) અને “કામલતા” (1904) નાટકોમાં બંને નટોએ કુશળ અદ્યકારી દર્શાવી.

બાપુલાલ નાયક દિગ્દર્શન (એટલે કે ‘નટોને તાલીમ’) રંગમંચ પર જ આપતા; નટો અર્ધવર્તુળાકાર બાંકડા પર બેસતા, અને ગીતો અને સંવાદો બોલતા દરેક નટે બધાંની ભૂમિકા કંઠસ્થ કરવી પડતી, જેથી કોઈની પણ ગેરલાજરીમાં બીજો નટ એ પાઠ કરી શકે. પ્રોમ્પ્ટર દરરોજની ‘મિસ્ટેક બુક’ રાખે, અને બીજે દિવસે બધા નટોની લાજરીમાં એ સુધારી લેવાય.

બાપુલાલે પોતાનું પહેલું નાટક “નંદબત્રીસી” લખી કાયમનો આગવો ચાહકવર્ગ ઊભો કર્યો. એ પછી “ચંદ્રભાગ્ય” અને સળંગ પ્રહસન “નવલશા હીરજી” (બંને 1909) તથા “સૌભાગ્યનો સિંહ” વગેરે એમનાં જ લખેલાં નાટકો હતાં.

ખુદ ખ્યાતનામ નટ હતા, અને જાતે નાટકો લખતા હતા છતાં, મૂલાણીનાં એ પછી ત્રણ

નાટકો ‘અસલ હવા’ જમાવી ન શકતાં, એને સ્થાને આધુનિક નાટ્યકાર ડૉ. નૃસિંહ વિભાકરનાં ચાર નાટકો ભજવી તેમણે કંપનીને ફરી સમૃદ્ધ કરી લીધી. 1922માં બાપુલાલ નાયકે “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી” ખરીદી લીધી.

હવે તો બધાં જ નાટકોનું દિગ્દર્શન બાપુલાલ ખુદ કરતા સંખ્યાબંધ નટોને તાલીમ આપી એમણે તૈયાર કર્યા. બીજી બાજુ રંગભૂમિ માટે સારા સાહિત્યની ખોજ કરવા સતત જૂમ પડતી સાંભળીને આ નટે રમણભાઈ નીલકંઠના “ચઈનો પર્વત” (લેખન 1911) નાટકને 1926માં રજૂ કર્યું. ગુજરાતના એ પ્રશિષ્ટ નાટક માટે રસિકલાલ છોટાલાલ પરીખે અનેક ગીતો લખ્યાં હતાં. આ નાટકના ચાર શો થયા એ પછી ચાંપશી ઉંદશી પાસે શ્રી બાપુલાલે ચાર નાટકો લખાવ્યાં. એ જ રીતે ગજેન્દ્ર લાભશંકર પંડયાનાં ચારેક નાટકો અને પારસી શૈલીનાં કેટલાંય નાટકો પણ રજૂ કર્યા. બાપુલાલના “કૉલેજ કન્યા” નાટકમાંનાં સ્ત્રીકૉળવણી અંગેનાં વિધાનોએ એ વખતે આખા ગુજરાતમાં ખૂબ ઊલ્લાષોલ જગાવેલો. શ્રી નરસિંહરાવ દિવેટિયા, શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા અને શ્રીમતી હંસાબહેન મહેતાએ એની સામે મોટી જોરબાદ ઉપાડી હતી.

પરંતુ જમાનો બદલાયો હતો અને સિનેમાનું આક્રમણ મજબૂત થઈ રહ્યું હતું. ખૂબ ખોટ ખાધા પછી ઈ.સ. 1938માં બાપુલાલને કંપની વેચી દેવી પડી. કંપની 1944માં ફરીથી એક વેપારીની સહાયથી બેઠી થઈ અને છેલ્લે 1946માં પ્રફુલ્લ દેસાઈનું “લાડકવાયો” નાટક ભજવી, તેમણે નિવૃત્તિ લીધી : ત્યાં સુધીમાં બાપુલાલે 47 નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું હતું. 1947માં અડસઠ વર્ષની ઉંમર એમણે વિદાય લીધી.

બાપુલાલનો અવાજ રસળતો, કર્ણપ્રિય, આકર્ષક અને અનાયાસ આરોહ-અવરોહ ધરાવતો હતો. વિવિધ મુખભાવો રજૂ કરવામાં એ બહુ કુશળ હતા.

બાપુલાલભાઈનું બીજું મહત્ત્વનું પ્રદાન તે - રાષ્ટ્રીય ભાવના અને તત્કાલીન સામાજિક પરિસ્થિતિ અંગેનાં નૃસિંહ વિભાકરનાં નાટકોની 1915થી 1919ની વચ્ચેની રજૂઆત જોકે આ પ્રયોગલક્ષિતા મોટાભાગે નાટકની કથા કે એના વિચારો પરત્વે હતી; કથાની માવજત અથવા એના મંચન પ્રત્યેના અભિગમ સંબંધે નહોતી એ પણ નોંધવું જોઈએ.

1922માં “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી”ના સંપૂર્ણ માલિક બન્યા પછી એમણે સૌ પહેલાં તો કુશળ વ્યવસ્થાપકને મેનેજર બનાવ્યો; કલાકારો અને ગાયકોના જૂથમાં અનેકને આકર્ષ્યા; નવાં નાટકો લખાવડાવ્યાં; કંપનીને અનેક સ્થળે પ્રવાસ માટે મોકલી; નાનાં ગામોમાં પણ અનેક સ્થળે રજૂઆતો કરી; અને એમ એ વખતે કોઈ જાગ્રત રંગકર્મીને સૂઝે એ બધા પ્રયત્નો એમણે કરી જોયા.

પીઠ સાહિત્યકાર રસિકભાઈ પરીખ, જાણીતા લેખકો ચંદ્રવદન ચી. મહેતા અને પ્રાગજી ડેસા વગેરેએ તેમની દિગ્દર્શક તરીકેની અપ્રતિમ શક્તિનાં ખૂબ વખાણ કર્યા છે. જોકે દિગ્દર્શન એટલે આમ તો નટોની વાચિક તાલીમ અને વેશભૂષા વગેરેનું આયોજન, એવું એ વખતની રંગભૂમિમાં બધા સમજતા જયશંકર ‘સુંદરી’ની તાલીમ માટેની પ્રક્રિયામાં બાપુલાલે એક

નાના રૂમમાં ત્રણ બાજુ પૂરા કદના અરીસા મુકાવ્યા હતા : “તારે અભિનય કરી જાતે જ નિરીક્ષણ કરવું, અને તને સંતોષ થાય એ પછી મને બતાવવું.”

નટવિદ્યા અને દિગ્દર્શન, કંપનીનો વહીવટ અને સારા લેખકોને રંગભૂમિમાં આવકારવા વગેરે જેવી મહત્ત્વની બાબતોમાં, બાપુલાલ નાયક ખૂબ મોટી ઘટના ગણાય. એમણે જયશંકર ‘સુંદરી’ને સથવારે એટલું મોટું કામ કર્યું છે, કે “નટકેન્દ્રી” અને “મુખ્ય નટ-દિગ્દર્શક”ના સ્તબ્ધોમાં, એ બંનેના પ્રદાનની તવારીખો જ અહીં નિર્ણાયક ગણી છે; જ્યારે સર્જક મથામણનો સ્તબ્ધ એની વચ્ચે નક્કી કરવા માટે નાટ્યલેખકોને બાપુલાલે પ્રોત્સાહન આપ્યું, તે છતાં અન્ય વસ્તુપરક (ઓબ્જેક્ટિવ) પરિસ્થિતિને ધ્યાનમાં લીધી છે.

‘અદ્ય’કાર પ્રાણસુખ ‘એડિપોલો’ (1883-1915)

ગુજરાતી રંગભૂમિમાં સ્ત્રીનો પાઠ ‘કુંવરીપાઠ’ અને પુરુષનો ‘રાજાપાઠ’ તરીકે ઓળખાતા વળી, એ ભૂમિકા (એ ‘કુંવરી’ કે ‘કુંવર’ હોય પણ એના)થી જો નટ લોકચાલના મેળવે તો એ પાઠનું નામ જ નટના નામ સાથે જોડી દેવામાં આવતું, જેમ કે જયશંકર ‘સુંદરી’, છગન ‘સેમિયો’, આણંદજી ‘કબૂતર’ વગેરે. એનાથી ‘ઈમેજ બિલ્ડિંગ’ તો થતું પણ નટ ‘ટાઈપીફાઈડ’ પણ થઈ જતો. જો કે અનેક નટો પ્રયત્નપૂર્વક નવી અને જુદા પ્રકારની ભૂમિકાઓ કરી એમાંથી બહાર નીકળવા પણ મથતા.

પ્રાણસુખને પણ ‘એડિપોલો’ તરીકે પ્રખ્યાતિ મળી હતી. જો કે એમણે કોઈ એડિપોલોનો અભિનય નહોતો કર્યો. “આર્ય નીતિદર્શક નાટક સમાજ”ના “બોલતો કાગળ”માં રણધીરની ભૂમિકા ભજવતાં, એ સમયે મૂક ચિત્રોમાં જાણીતા ‘એડિપોલો’ નટનું અનુકરણ પ્રાણસુખને કરતો જોઈ, હિંદના વાર્ધસર્યો અને વણેદરાના મહારાજા સયાજીરાવે પ્રાણસુખની સરખામણી સિનેઅભિનેતા એડિપોલો સાથે કરી, ત્યારથી એ નામ એની સાથે હંમેશ માટે જોડાઈ ગયું.

માત્ર આઠ વર્ષની ઉંમરે 1891માં “મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી”માં બાળનટ તરીકે એ જોડાયા; પણ એના મામા મૂળચંદ ‘મામા’ એને “આલ્ફ્રેડ નાટક કંપની”માં લઈ ગયા, જ્યાં સમર્થ નટ-દિગ્દર્શક અમૃત કેશવ નાયકની નટકલામાંથી તેમણે પરોક્ષ તાલીમ લીધી. 1899માં “દેશી નાટક સમાજ”માં ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીના “ઉમાદેવડી”માં, અને 1900માં “વિજયાવિજય”માં ‘એડિપોલો’ એ ભૂમિકા કરી, કુશળ નટ તરીકે નામના મેળવી. તે પછીની એમની મહત્ત્વની ભૂમિકા “સતી દ્વૈપદી” નાટકમાં દુઃશાસનની હતી.

1912માં “આર્યનીતિદર્શક નાટક સમાજ”માં ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીની નવલકથા પર આધારિત “સરસ્વતીચંદ્ર”માં છોટાલાલ શર્મા દ્વારા તૈયાર થયેલ નાટકમાં એડિપોલો ‘દુષ્ટરાય’ તરીકે ઝળક્યા આ લોકપ્રિય નાટક “સરસ્વતીચંદ્ર”ની ભૂમિકા કરતા નટ માસ્ટર કેશવના ગાયનને જો વન્સમોર મળે તો તુરત જ એની સૂચવટ વિશિષ્ટ રીતે બદલી એ પ્રેક્ષકોને ચક્રાવી નાખતા એ જ રીતે, ‘એડિપોલો’ પણ આ નાટકમાં કરડા અવાજે ભરાવદાર ભવાં યક્ષવી

હાથનાં કાગળિયાંના બંડલમાં છુપાવેલી છરીથી પાત્રોચિત અભિનય કરી પ્રેક્ષકોની પ્રશંસા મેળવતા ! કહે છે, કે મુંબઈ ‘ભાંગવાણી’ થિયેટરમાં આ નાટક ભજવાતું, ત્યારે બુર્કિંગ ઑફિસથી કાલબાદેલી સુધી પ્રેક્ષકોની કતાર લાગતી. પાત્ર પ્રમાણે કોઈ લાક્ષણિક મુદ્ર કે હાથસામગ્રીનો તેઓ ઉપયોગ કરતા : “બોલતો કાગળ”માં સિગરેટ પીવાની ‘અદા’, “દેવી દમયંતી”માં કલિયુગ તરીકેનું અટ્ટહાસ્ય, અને “દેવી દ્વૈપદી”માં દુર્યોધન તરીકે ગદ્ય ફેરવાની છટા !

આ નટકેન્દ્રી સ્તબકની વિશિષ્ટતા એ પણ હતી, કે લોકચાહના મેળવતા નટની ક્યાં તો કંપનીઓ ખેંચાખેંચ કરતા, અથવા તો નટ ખુદ કંપનીઓ બદલ્યા કરતો. 1918માં ‘સરસ્વતી નાટક સમાજ’ના “દેવમોહિની” નાટકમાં ઘટોત્કચ અને 1924માં “સૌરાષ્ટ્રવીર” નાટકમાં ભાથી લૂંટારા તરીકે મંચ પરથી કૂદી પ્રેક્ષકોને સિને-એડિપોલોની યાદ તાજી કરાવતા ! 1920માં એમણે પોતાની કંપની ‘દયાનંદ નાટક સમાજ’ પણ શરૂ કરી, પણ ત્રણ વર્ષ પછી એને સમેટવી પડી હતી. એ પછી પણ અનેક મંડળીઓમાં વિવિધ પાઠતેમણે ભજવ્યા નાટ્યમહર્ષિ પ્રભુલાલ દ્વિવેદી (1892-1962)ને રંગભૂમિમાં લેખક તરીકે પ્રવેશ આપવાનો યથા પ્રાણસુખ ‘એડિપોલો’ ને મળે છે. “સત્તાનો મદ”, “માલવવિજય” અને “ક્રીતિસ્તંભ” જેવાં પ્રભુલાલ દ્વિવેદીનાં નાટકો ‘દિશી નાટક સમાજ’ે ભજવ્યાં, એમાં ‘એડિપોલો’ની ભૂમિકા જોઈ, પ્રભુલાલભાઈએ કહ્યું હતું કે પ્રાણસુખભાઈ પાત્રોચિત અભિનય, અને એમાંય પાત્રોની મનોસ્થિતિ પ્રમાણે એમની ઢબજબ બદલવા સુધીનું ઝીણવટભર્યું કામ ખંતથી કરે છે. વાસ્તવિકતાના આગ્રહી પ્રાણસુખભાઈએ “વીરેસરી” નાટકમાં સિકંદરની ભૂમિકા ભજવી ત્યારે, એમને હાથે રંગનો ફુગ્ગો બાંધવાનું મેકઅપમેન ભૂલી ગયેલો, પણ લોહી તો દેખાડવાનું જ હતું, એટલે ખરેખર છરી મારીને લોહી કાઢ્યું. છ દાયકાની લાંબી અભિનય કારકિર્દી પછી “મધુપક્ષ” નાટકની તાલીમ ચાલતી હતી એ દરમ્યાન જ 1955માં તેમણે વિદાય લીધી.

રંગીલો નટ મોહનલાલા (1885-1938)

બાળપણમાં ‘દ્વારિકા નાટક મંડળી’માં રણછોડરાય ઉદયરામના “લલિતાદુઃખદર્શક” નાટકની તાલીમ ચાલતી હતી, ત્યારે ભાષાના આરોહ-અવરોહ, ઉચ્ચારશુદ્ધિ અને શબ્દભારને ધ્યાનપૂર્વક શીખી લેનાર, લાલાજીના પુત્ર મોહનને “ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર”ના અનુવાદક અને નાટ્યકાર નથુરામ સુંદરજી શુક્લે (1862-1923) તથા મૂળશંકર મૂલાણીએ તાલીમ આપી હતી. ‘મુંબઈ-ગુજરાતી નાટક મંડળી’માં 1899માં “અજબકુમારી” અને “સૌભાગ્યસુંદરી” નાટકોમાં તેમણે ભૂમિકાઓ ભજવી. કંપનીના માલિકોને સીધા કરનાર મણિલાલ ત્રિભુવનદાસ ત્રિવેદી “પાગલ” (1889-1955)ને મોહનલાલાએ રંગભૂમિમાં લેખક તરીકે સ્થિર કર્યા હતા ‘વિદ્યા વિનોદ નાટક સમાજ’માં 1912માં “માલતીમાધવ” નાટકમાં મોહને માધવની ભૂમિકા ભજવી પ્રેક્ષકોનાં દિલ જીતી લીધાં. એ પછી એમની યાદગાર ભૂમિકા, ‘પાગલ’ના લખેલા નાટકમાં “રા’માંડલિક”ની હતી. “મોગલે આઝમ”માં લેવાયેલા ગીત –

“મોહ પત્થ પે . . .” — ની તરજ, “આર્ય નૈતિક નાટક મંડળી”એ ભજવેલા નાટક “છત્રવિજય” માટે મોહનલાલાએ 1919માં બાંધી હતી. શરૂઆતમાં પ્રિયતમા અને પછી પત્ની બનેલી જયાના મૃત્યુ પછી લાલાજી શરબી થઈ ગયાનું કહેવાય છે. એવી કિંવદંતી છે કે ચક્ર્યૂર લાલાને શો વખતે લાવી વીંગમાં કોઈ એના પાઠનું નામ કહીને સ્ટેજ પર ધક્કો મારે તોય પ્રેક્ષકોને જોઈ લાલા પોતાનો પાઠ કડકડટ કરી જાય !

એવી જ રીતે 1931માં ‘આર્ય નૈતિક મંડળી’નું નાટક “સૂરઘસ” ચાલતું હતું, ત્યારે આગલી સાંજે અકસ્માતે તેલની કડાઈમાં સખત ઘઝયા હોવા છતાં, હકપૂર્વક પોતાનો ‘ફ્રેસ’ પહેરી મોહનલાલા સ્ટેજ પર આવ્યા. માલિક નકુભાઈ શેઠ પ્રેક્ષકોને અકસ્માતની અને પાઠ કરવાની નટવર્યની હઠની જાહેરાત કરી. પ્રેક્ષકોની મંજૂરીથી મોહનલાલાએ ખુરશીમાં બેસીને સૂરઘસની આંખ ફોડવા જેવો કરુણ પ્રસંગ એટલો વાસ્તવિક રીતે રજૂ કર્યો, કે લાલાજી ખુરશી પર બેઠા હતા એ કોઈને નડ્યું નહીં. આ પ્રેક્ષકપ્રિય નટે 1938માં દેહ છોડયો.

ઝીણા કામનો કસબી માસ્ટર અશરફખાન (1893-1962)

નામ મહંમદ અશરફખાન; જન્મ ઈન્દોરમાં. નાનપણમાં વાંકાનેર કંપનીના નટ ત્ર્યંબકભાઈના આગ્રહથી અશરફ ગુજરાત આવ્યા, અને સુરીલા કંઠને રંગભૂમિ માટે તૈયાર કરવા શાસ્ત્રીય સંગીતની તાલીમ લીધી. શરૂઆતમાં આલ્ફ્રેડ કંપનીમાં “ઉદયભાણુ” નાટકમાં તેમણે ગુજરાતી જાનનામાં ભૂમિકા ભજવી. એમને રંગભૂમિમાં સફળતા અપાવી એ તો પ્રભુલાલ દિવેદીના “માલવપતિ” નાટકમાં મુંજની ભૂમિકાએ. એ માટે મૂળચંદ્રમામા અને લેખક પ્રભુલાલભાઈએ એમને તાલીમ આપેલી.

“સિરાજુદ્દૌલા” નાટકમાં ઘરૂડિયા સિરાજની ભૂમિકા માટે પીઠ જઈ અનેક ઘરૂડિયાઓનું નિરીક્ષણ કરી આવી, ચાર જાતનો અભિનય એમણે લેખક-દિગ્દર્શકને બતાવ્યો; જે અભિનય તેઓએ નામંજૂર કર્યો હતો, એને જ પાછલી હરોળમાં બેઠેલા મોહનલાલાએ ભલામણ કરતાં એવી દલીલ આપી, કે “એ સંયમિત અભિનય જ સિરાજ જેવા રાજાને શોભે” ! એ જ રીતે ગુંડાના અભિનય માટેના “રંગદેગ” પણ લાલાજીએ અશરફખાનને શીખવ્યા હતા. પ્રભુલાલ દિવેદીના “અજયધારા” નાટકમાં ગાવું, ચેવું, હસવું અને સંવાદ દ્વારા અનેક રસ રજૂ કરવાની જાટલ ભૂમિકા તેમણે સફળતાથી ભજવી. કહે છે કે, પ્રભુલાલભાઈએ એમનું કૌશલ જોઈને જ એમને માટે એ ભૂમિકા લખી હતી. એ પછી તો “સજ્જન કોણ ?” નાટકમાં સજ્જનના અંચળા ઓઠે દુર્જનની પાદગાર ભૂમિકા ભજવી હતી.

1940ની આજુબાજુ ફિલ્મના આક્રમણ સામે ટકી ન શકતાં, “દેશી નાટક સમાજ” સિવાયની ઘણીખરી કંપનીઓ બંધ થઈ હતી, અને “આર્ય નૈતિક કંપની” પણ બંધ થવાની હતી, ત્યારે દોઢસો રૂપિયાની ચેયલ્ડીએ નાઈટ કરીને કંપનીને ‘ઓડિયન્સ પાછું’ અપાવ્યું હતું. 1960માં માસ્ટર અશરફ ખાને ગોંડલમાં “ગુજરાત ક્લા મંદિર” નામે પોતાની કંપની પણ

ગિભી કૃષી જોઈ એમની ઈચ્છા મુજબ અમદાવાદમાં દાણી લીમડા પાસે 1962માં એમને દફનાવવામાં આવ્યા એમની દરગાહે આજે પણ અનેક લોકો શિર ટેકવે છે.

સંત અને નટ પ્રભાશંકર ‘રમણી’ (1890-1971)

1905માં “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી” ના “ક્રમલતા” નાટકમાં બાપુલાલ અને જયશંકર ‘સુંદરી’ને અભિનય કરતાં જોઈ, ગાયક પ્રભાશંકર નાયકને રંગભૂમિમાં ક્રમ કરવાની ઈચ્છા જાગી, અને બીજે દિવસે સ્વરપરીક્ષામાં બાપુલાલે પાસ કરી પંદર વર્ષના એ કિશોરને મંડળીમાં રાખી લીધો. ત્યાં નાની નાની ભૂમિકાઓ પછી 1909માં “ચંદ્રભાગા”માં હીરાની અને “નવલશા હીરજી”માં રાણીની ભૂમિકાઓ તેમણે ભજવી. મોહનલાલા અને પ્રભાશંકરની જોડી પ્રેક્ષકોમાં લોકપ્રિય બની તે એટલે સુધી, કે મુંબઈમાં ‘ગેઈટી થિયેટર’માં તાલીમ પૂરી થયા પછી કંપનીના રસોડે ભૂલેશ્વર જમવા મોહન મારવાડી, કચરાલાલ, જયશંકર ‘સુંદરી’ અને પ્રભાશંકર વગેરે નટમંડળી જાય, ત્યારે એમને જોવા અને એમની સાથે હાથ મિલાવવા પ્રેક્ષકો ઊમટી પડતાં; અને કંપનીએ કલાકરોના રક્ષણ માટે, ચોક્કિદાચે રાખવા પડતા !

કંપની સાથેનો પાંચ વર્ષનો ઍન્ટ્રેક્ટ પૂરો કરી, પ્રભાશંકર ગુજરાતમાં વડનગર પાછા ગયા, પણ કોટ્ટુંબિક આક્રમમાં ફસાયા તે ફરી 1920માં “ચૈયલ નાટક કંપની”માં મૂળશંકર મૂલાણીના “એક જ ભૂલ” નાટકમાં તેમણે “રમણી”ની ભૂમિકા કરી, અને પ્રેક્ષકોએ એમના નામની સાથે પાત્રનું નામ જોડી દીધું.

એમની કારકિર્દીના એક અગત્યના કિસ્સામાં, શોને દિવસે જ પ્રભાશંકરનું ગળું બેસી ગયું અને એની જગ્યાએ નવા કલાકરને “નાટકમાં ઉતારવા”ની જાહેરાત કરવામાં આવી, પરંતુ પ્રેક્ષકોએ સંવાદો વિના માત્ર પ્રભાશંકરનો આંગિક અભિનય જોવાનો આગ્રહ રાખતાં, પ્રભાશંકરે માત્ર મૂક અભિનયથી જ પોતાનો પાઠ પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ કર્યો !

જીવનના અંતભાગમાં તેમણે સંસારત્યાગ કરી, ભેખ લીધો હતો : ભવ્ય લલાટ, આંખોમાં ભક્તિનું તેજ, છાતી સુધી પહોંચતી સફેદ ફરકતી દાઢી અને શ્વેત વસ્ત્રોમાં સજ્જતેઓ સંતની જેમ વિચરતા એમના અભિનેતા પુત્ર વાસુદેવે પણ પિતાના પગલે મંત્રદીક્ષા લીધી. 1971માં વડનગરમાં વૃદ્ધ પ્રભાશંકરનો સ્વર્ગવાસ થયો.

“રંગભૂમિના દિગ્દર્શક” જયશંકર ‘સુંદરી’ (1889-1975)

નામ જયશંકર ભૂદરદાસ ભોજક, જન્મ મહેસાણા પાસે વિસનગરમાં. નવ વર્ષની ઉંમરે દાદાભાઈ રતનજી થૂથીની “પારસી ઉર્દૂ નાટક કંપની”માં જોડાયા. એ પછી “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી”માં 1901માં બાર વર્ષની ઉંમરે “સૌભાગ્ય સુંદરી”માં અભિનય કરી ‘સુંદરી’નું લાડકું નામ પ્રેક્ષકો પાસેથી જીતી લીધું. સુરીલો કંઠ અને કમનીય છટા આ લોકચાલનાના પાયામાં હતાં. “સૌભાગ્યસુંદરી”નાં 41 ગીતોમાંથી 17 ગીતો જયશંકર ગાતા ત્રણ વર્ષ દરમ્યાન એના

લગભગ એક સો સાઠ પ્રયોગો થયા. આંગિક, વાચિક અને સાત્ત્વિક અભિનયના કૌશલ્યથી એમણે કંપનીના માલિકો, વર્તમાનપત્રો અને બાપુલાલભાઈને હંમેશના પ્રશંસક બનાવી દીધા. શૃંગારગીતોમાં અને સાડી પહેરવાની પદ્ધતિમાં જયશંકર કોઈ પણ ‘સુંદરી’ને હરાવતા એક વખત આ “કુંવરીપાઠના લેબાથ”માં સ્ત્રીઓની વચ્ચે ક્લાસે સુધી એમણે ટોળ-ટપ્પાં માર્યા પણ કોઈનિય એ જયશંકર હોવાનો અણસારો નહોતો આવ્યો !

જયશંકરભાઈ અરીસા સામે ઓરડીના એકાંતમાં એકલા અભિનય-વ્યાયામ કરતા; અને કમનીય મુદ્રાઓ, ગતિની પ્રવાહિતા અને મોહકતા તેઓ જાતે તપાસી જોતા વળી, ઉચ્ચ સાહિત્યથી તેમની વૃત્તિ સંસ્કારઈ હતી. બારીક અવલોકન-શક્તિ એમની વિશિષ્ટતા હતી. તેમણે ખુદ કહ્યું છે કે, “મારું શિક્ષણ બે જગ્યાએ થયું – પુસ્તકો અને પ્રત્યક્ષ સ્ત્રીઓ”. મૂળશંકર મૂલાણી જયશંકરભાઈની આ યાત્રામાં પ્રેરક અને પ્રોત્સાહક વડીલની ભૂમિકા ભજવતા એમને તાલીમ આપવા માટે, બાપુલાલ-જયશંકરની જોડીને ધ્યાનમાં રાખી, મૂલાણી નાટક લખતા એમની આ બધી શક્તિઓને ખ્યાલમાં રાખી કંપનીએ જયશંકરભાઈને નાની ભાગીદારી પણ આપી હતી.

“જુગલ જુગારી” પછી “કામલતા” નાટકમાં એમણે શકુંતલાની ભૂમિકા ભજવી. એમાં પતિ પ્રત્યેનો ગાઢ પ્રેમ, “દિવકન્યા”માં નારીની ન્યોચ્છવરી, “મધુબંસરી” અને “સ્નેહસરિતા”માં નવા શિક્ષણને પ્રભાવે સર્જાતી અભિનવ સ્ત્રીનું તેમણે નિરૂપણ કર્યું. “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી”માંથી 1920માં છૂટા થઈ બે-ત્રણ વર્ષ “આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી”માં તેમણે થોડાં એતિહાસિક અને પૌરાણિક નાટકોમાં કામ કર્યું. પરંતુ ફરીથી “મુંબઈ-ગુજરાતી નાટક મંડળી”માં બાપુલાલ સાથે કામ કરવા 1926 માં જોડાયા જૂની રંગભૂમિ સાથેનાં આ છેલ્લાં છ વર્ષમાં તેમણે બે નોંધપાત્ર નાટકોમાં અભિનય કર્યો તે – રમણભાઈની લક્ષ્મી “ચઈન્દો પર્વત” અને ગજેન્દ્ર પંડ્યાનું “કૌલેજ કન્યા”. આ બંને નાટકો પોતપોતાની રીતે મહત્વનાં બની ગયાં. પાંત્રીસ વર્ષની કારકિર્દી બાદ હવે રંગભૂમિને પોતાની જરૂર નથી, એવું 1932માં જણાતાં જયશંકરભાઈ નિવૃત્ત થયા.

આ ગાળો જાણે ખૂબ મંથનનો હતો. ફિલ્મનું માધ્યમ કાફૂ કાઢી રહ્યું હતું; નવી રંગભૂમિ માટે ચંદ્રવદન મહેતા અને કનૈયાલાલ મુનશી કમર કસી રહ્યા હતા; સાહિત્ય અને મંચન ક્લાઓમાં નવો વાયરો ફૂંકાઈ રહ્યો હતો. આ બધું જયશંકરભાઈને કદાચ અભિપ્રેત ન પણ હોય, તે છતાં વિસનગરમાં જઈ એમણે “સાહિત્ય ક્લા મંડળ”માં જે બે નાટકો જરૂર કર્યા (નવલકથાકર ૨ વ દેસાઈનું “શંકિત હૃદય” અને નાટ્યવિદ્ રસિકભાઈ પરીખનું “રૂપિયાનું ઝડ”) એ ગુજરાતની રંગભૂમિયેતનાને નવી રીતે સંમાર્જવાની તેમની શક્તિ દર્શાવી આપતાં હતાં, તથા ગુજરાતના સાક્ષરો અને સાહિત્ય-પ્રેમીઓને જયશંકરભાઈની ઝંખનાનો એમાંય ઈશારો મળતો હતો. આ દિવસોમાં એમણે કરેલાં વિવિધ પ્રવચનોમાં પણ અન્ય સહુને એની પ્રતીતિ થઈ.

જયશંકરભાઈએ પાંત્રીસ વર્ષની અભિનયની કારકિર્દીમાં જે નાટકો કર્યા, અને 1945થી 58 વચ્ચે અમદાવાદમાં ગુજરાત વિધાસભા અને ‘નટમંડળ’માં જે નાટકોનું એમણે દિગ્દર્શન કર્યું, એ સાથે સરખાવવા જેવાં છે. આ વાત કહેતાં ‘જૂની’ કે ‘નવી’ રંગભૂમિના લેખકો વિશે મૂલ્યતારણ અપેક્ષિત નથી, પણ એટલું જરૂર જણાય છે કે એમણે અનેક દેશોનાં જુદા જુદા વખતે લખાયેલાં અનેક પ્રકારનાં નાટકો તો કર્યા જ; પરંતુ દલપતરામનું ‘મિથ્યાભિમાન’ નાટક પ્રકાશન પછી પંચાસી વર્ષે તખ્તા પર અવતાર્યું અને રસિકલાલ પરીખ પાસે ‘મેનાગુર્જરી’ જેવું નાટકેય લખાવડાવ્યું. જોકે એથીયે મોટું કામ એમણે જે કર્યું, એ ભારતમાં નાટ્યનો સૌથી પહેલો સુયોજિત અભ્યાસક્રમ “નાટ્ય વિદ્યા મંદિર”માં 1948માં શરૂ કરાવ્યો, નટમંડળની સ્થાપના કરાવી અને જયવંત ઠક્કર, દિનાબહેન પાઠક, ધનંજય ઠક્કર, કેલાસ પંડ્યા, પ્રાણસુખ નાયક, પ્રભાબહેન અને અર્ચવિદભાઈ પાઠક જેવાં અનેકોને સથવારે “નવી ગુજરાતી રંગભૂમિનું જ જાણે દિગ્-દર્શન” કર્યું.

નાટકોનું એમનું દિગ્દર્શન તો અનેકું હતું જ – (પછી એ શેક્ષપિયરનું “હેમ્લેટ” હોય, ભાસનું “ઉર્સુલા” હોય, ઈબ્સનનું “સાગરધેલી” હોય કે “ઢીંગલીઘર” હોય, શરત્ચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયનું “વિજયા” હોય, મોલિયરનું “શ્રુતિપતિ” હોય, ટાગોરનું “ચિત્રાંગદા” હોય કે ચંદ્રવદન મહેતાનું “સીતા” હોય) – પણ હું અહીં “રંગભૂમિના દિગ્દર્શન”ની વાત કરું છું. આવા લેખકોનાં અને આવાં નટો સાથીદારોને સથવારે નાટકો થતાં હોય, નાટ્યવિદ્યાના વર્ગો ચાલતા હોય; એકે એક નટની પાત્રમય મૂર્તિઓ ઘડતી હોય; પ્રેક્ષકોનો બુલંદ ઉમળકો હોય એ બધું ગુજરાતી રંગભૂમિના ભાવિને જોતી એમની ક્રાન્ત દષ્ટિને આભારી છે. અન્ય અનેક સર્જકોએ આ દરમ્યાન પરોક્ષ પણ એવી પ્રેરણા ઝીલી, કે આખા ગુજરાતમાં રંગભૂમિ અને નાટ્યક્ષેત્રે નવો વાયરો ફૂંકાયો : નાટ્યવિદ્યાના એમના અભ્યાસક્રમને નમૂને વડોદરા યુનિવર્સિટીએ નાટ્ય અભ્યાસક્રમ શરૂ કર્યો, તો બીજા બાજુ રાજકોટમાં “સૌરાષ્ટ્ર સંગીત નાટક અકાદમી”ની સ્થાપના થઈ. આજે એમનાં શિષ્યોનાં શિષ્યો ગુજરાતી રંગભૂમિમાં સક્રિય છે.

એમની રંગભૂમિસેવાને માથે ચઢાવી “ગુજરાત સાહિત્ય સભા” 1954માં એમને રણજિતરામ સુવર્ણચંદ્રક અર્પણ કરી ધન્ય થઈ. 1957માં એમને “રાષ્ટ્રપતિ સુવર્ણ ચંદ્રક” અને 1971માં “પદ્મભૂષણ” એનાયત થયા. 1976માં અમદાવાદમાં એમનાં નામ સાથે સંકળાયેલ નાટ્યગૃહ બાંધવામાં આવ્યું છે.

કહે છે, કે નાટક ભજવાય ત્યારે “જયભાઈ” ધ્યાનથી જુએ, પછી બધાની ભૂલોની સૂચિ નટોની મિટિંગમાં બોલી જાય અને જે નટ/ નટીનું કામ સારું લાગે, એમને એક એક રૂપિયો ઈનામ આપે ! આજે કેટલાંય નટ/ નટીઓ એમના એ રૂપિયાને સાચવીને, એના કરતાંય ગુજરાતને નવી રંગભૂમિનો જે ‘ખણખણતો રૂપિયો’ એમણે આપ્યો એને શક્તિમતિ મુજબ ગજાવે છે.

સ્તબક ચાર : સર્જક મથામણ (1913-1923)

રંગભૂમિ નટનું માધ્યમ છે, અને નટકેન્દ્રી પ્રવૃત્તિ છે. એ પ્રવૃત્તિમાં નટ નિર્ણાયક હોય; પણ જો જીવન કે રંગભૂમિને એ કાન્ત દ્રષ્ટાની જેમ જોઈ શકે તેમ ન હોય, તો અભિનયના કસબને જ તક મળે એવી પુનરાવર્તિત કૃતિઓમાં એ આખી પ્રવૃત્તિને અટવાવી દઈ શકે. ગુજરાતની રંગભૂમિના આ તબક્કે, 1910ની આસપાસ એવો કોઈ દિગ્દર્શક પણ હજુ પાક્યો નહોતો જે તત્કાલીન જીવનને વાસ્તવિક કે આદર્શ રીતે રજૂ કરવાનું વિચારી શકે. માલિક-લેખકના સ્તબક દરમ્યાન શું બન્યું એ તો આપણે આગળ જોયું છે. એટલે સૌની નજર સ્વાભાવિક રીતે જ પડે લેખક ઉપર, જે પ્રારંભિક કલ્પના વિહારમાં ઓછા જોખમે નાટ્યસૃષ્ટિનું સર્જન કરી રંગભૂમિને નવા વર્ણાંકે આપી શકતો હોય છે, એનાં અનેક ઉદાહરણો દેશ-પરદેશની નાટ્ય પ્રવૃત્તિમાંથી મળી શકે.

ગુજરાતી રંગભૂમિમાં આવી મહત્ત્વની સર્જક મથામણ ટૂંકા એક ઘયકાના સમય માટે ત્રણ ચાર અલગ અલગ નાટ્યકારોએ પોતપોતાની રીતે કરી જોઈ એ દેરકના પ્રયત્નો કોઈ પણ રંગભૂમિને માટે માર્ગદર્શક બની શકે એમ હોવાથી આપણે એનું વિગતે પૃથક્કરણ કરી જોઈએ:

કવિ ચિત્રકાર કૃલચંદ માસ્તર (1879-1954)

ચિત્રશિક્ષક અને સંગીતકળાના જાણકાર, નડિયાદના મધ્યવર્ગીય યુવાન કૃલચંદ શાહને ત્યાં ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી, મણિલાલ નભુભાઈ દિવેદી અને બાળાશિકર જેવા સાહિત્યકારોની નિયમિત બેઠકને લીધે સાહિત્યસંસ્કારનો પાસ બેઠેલો. ચિત્રશિક્ષકની નોકરી કરતાં કરતાં તેઓ સાહિત્યલેખન તરફ વળેલા નાટ્યલેખન તો એમણે એક જ ઘયકે કર્યું – 1907માં “મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી”ના માલિક મૂળચંદભાઈ ઓઝને “મહાસતી અનસૂયા” લખી આપ્યું ત્યારથી શરૂ કરી “સુકન્યા સાવિત્રી” (1910), “મહાશ્વેતા કદંબરી” (1912), “માલતીમાધવ” (1913), “મુદ્રપ્રતાપ” (1914), “શુકદેવજી” (1915) અને “વિશ્વધર્મ” (1945) વગેરે ભજવાયેલાં નાટકો, અનેક અપ્રગટ નાટકો અને વિવિધ સંગીતમય આખ્યાનોનો સમાવેશ થાય છે. એમણે વિશિષ્ટ શૈલીમાં કાવ્યો પણ લખ્યાં છે.

વ્યવસાયે શિક્ષક હતા, તેથી ‘માસ્તર’ તરીકે પ્રખ્યાત થયેલા કૃલચંદભાઈએ રણછોડભાઈ ઉદયરામ, નર્મદ, હાથાભાઈ ધોળશાજી અને વાઘજીભાઈ ઓઝાએ પાડેલી પૌરાણિક કથાવસ્તુ પસંદ કરવાની પ્રણાલી જાળવી રાખી. એ જ રીતે એ વખતે નડિયાદના વિદ્વાનોએ કરેલા સંસ્કૃત નાટકોના અનુવાદને રંગભૂમિયોગ્ય બનાવવાનો કૃલચંદભાઈએ પુરુષાર્થ કર્યો, એ નાટ્ય લેખક તરીકે એમનું વિશિષ્ટ પ્રદાન ગણાય. રેડિયો-સિનેમાની પીઠ્ઠાબકાર (flash back)ની ટેકનીક પણ એમણે એ દિવસોમાં પ્રયોજી હતી. નાટકોમાં ઉપવસ્તુ (આડકથા) માટે પણ એમની

વિશિષ્ટ શૈલી હતી. એમનાં નાટકોમાં ગીતોનું પ્રમાણ ખૂબ રહેતું. “અભિજ્ઞાન શાકુંતલમ” પરથી રચેલા “મુદ્રપ્રતાપ”માં 60 ગીતો હતાં.

1915માં ભજવાયેલા “શુકદેવજી” નાટક પછી ત્રીસ વર્ષે, એટલે કે 1945માં એમણે ભક્તિપ્રધાન “વિશ્વધર્મ” નાટક લખ્યું. એ લાંબા વિરામ માટે તત્કાલીન રંગભૂમિની હવાએ, નાટક મંડળીઓના માલિકોએ તથા નટવર્ગના વર્તને એમને જે રીતે દુભવેલા એ કારણરૂપ છે.

“મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી” માટે લખેલા બે જ નાટકોથી નાટ્યરસિક જનતામાં કવિચિત્રકારના બિરુદ સાથે ફૂલચંદભાઈએ રુક્કો જમાવી દીધો હતો. પરંતુ એમનાં નાટકો પ્રસિદ્ધ થવાં તો એક બાજુ રહ્યાં, પણ નાટકોની ઓપેરાબુક પર પણ મૂળજીભાઈ ઓઝાએ પોતાનું જ નામ “રચનાર” તરીકે મૂકેલું. ભોળા કવિએ પોતાના હક્કનાં નાણાં આ માલિક પાસે માગ્યાં ત્યારે પણ તેમને અપમાન સહન કરવું પડ્યું. 1913માં “વિદ્યા વિનોદ નાટક સમાજ” ની સ્થાપના થઈ ત્યારે, મૂળજીભાઈના અન્યાયથી સમસમી રહેલા ફૂલચંદભાઈનો પુણ્યપ્રક્રોધ એવો તો પ્રજ્વલી ઊઠ્યો હતો કે પોતાનાં નાટકોથી જેમ બબ્બે કંપનીઓને ઊંચી લાવ્યા હતા એવી જ રીતે બીજાં ત્રણ નાટકો લખી પેલાઓને પાઠ ભણાવવાની એમણે પ્રતિજ્ઞા કરી, અને “માલતી માધવ” લખવું શરૂ કર્યું.

આ વાત જાણીને “મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી” ના માલિકને હૈયે ઝળ લાગી, ને નવું નાટક લેવાને બહાને ફૂલચંદભાઈને બોલાવી પાનનું બીડું આરોગવા આપ્યું. પરંતુ કવિએ તે સ્વીકાર્યું નહીં. કહે છે કે પછીથી એક વાળદે એ પાન ખાધું અને એના રામ રમી ગયા હતા ! એવી પણ વાત સાંભળવામાં આવી છે કે ત્યારબાદ ફૂલચંદભાઈને બેભાન બનાવી ગટરમાં નાખી દેવામાં આવ્યા હતા પરંતુ એમાંથીય ઊગરીને એ નડિયાદ પાછા આવ્યા; અને પંદર જ દિવસમાં “માલતી માધવ” પૂરું કર્યું. એમાં મોહનલાલા અને મૂલચંદમામાએ પણ ભૂમિકાઓ ભજવી.

‘વિદ્યા વિનોદ નાટક સમાજ’ દ્વારા એની અમદાવાદના “શાંતિભવન” થિયેટરમાં રજૂઆત થતાં, એવું કહેવાતું કે, ગલીએ ગલીએ એનાં ગીતો ગવાતાં હતાં અને એકેએક અમદાવાદીએ એ નાટક નિહાળ્યું હતું !

એવાં જ સફળ “શુકદેવજી” નાટકની બીજી એક ઘટનાએ ફૂલચંદભાઈનું રહ્યું સહ્યું મન પણ મોજું કરી નાખ્યું. મોહનલાલા “શુકદેવજી” માં મહર્ષિ તરીકે અપૂર્વ રીતે સુંદર અભિનય કરતા, પરંતુ એમને મદ્યપાન વિના ચાલતું નથી એ જાણીને ‘માસ્તર’ નો આત્મા ફરીથી ભભૂકી ઊઠ્યો. પરિણામે એમણે રંગભૂમિ પરથી ક્ષેત્રસંન્યાસ લઈ લીધો. કહે છે કે એ પછી એમણે સોળ નાટ્યકૃતિઓ સર્જી હતી. એ અભિનયક્ષમ અને મુદ્રણયોગ્ય છે. એમાંથી એકેયને અને પોતે લખેલાં આખ્યાનો તથા કાવ્યોને કદી અન્યને અડક્યાં ન દીધાં. એમના અવસાન પછી શક્ય એટલું સાહિત્ય મુદ્રણરૂપે પણ લોકો સુધી પહોંચાડવા નાટ્યરસિકો પ્રયત્નશીલ બન્યા છે.

જોકે કે, દર વર્ષે એક નવું નાટક આપી શકે એવા એમના જેવા સર્જકને કંપનીના માલિકોએ કે નટવર્ગે દુભવ્યા ન હોત, તો અનેક નાટકોથી ગુજરાતી રંગભૂમિ સમૃદ્ધ બની હોત.

મૂળશંકર મૂલાણી (1868-1957)

અમરેલીમાં સૌરાષ્ટ્રના ધર્મયુક્ત પિતાએ સંસ્કૃત વાઙ્મયનો વારસો એમને આપ્યો હતો. વડોદરા રાજ્યના મહેસૂલ ખાતામાં તલાટી તરીકે સત્તરમે વર્ષે લાંચ ન સ્વીકારી સન્નિષ્ઠ વ્યક્તિત્વનો સૌ પહેલો પરિચય તેમણે આપ્યો. એ પછી અમદાવાદમાં “સત્યવક્તા” સાપ્તાહિકમાં એક શ્રીમંત કુટુંબના જુગારી પુત્ર અંગે સચી હકીકત રજૂ કરી પુત્રને ચોરસાબિત કરતો હેવાલ પ્રગટ કર્યો, અને પછીથી, એ જ સાપ્તાહિકના તંત્રી બન્યા. “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી”માં નાટકની નકલ ઉતારનાર તરીકે જોડાયા, પણ છંદમાં પિંગળદોષ તરફ ધ્યાન ખેંચતાં, કવિ તરીકે કંપનીએ એને બઢતી આપી. એમના “રાજબીજ” નાટકમાં 1891માં બાપુલાલ નાયકને પહેલી ભૂમિકા સોંપાઈ. મૂલાણીના “કુંદબાળા” નાટકમાં દેશી રજવાડા સાથે ગોરા અમલદારોના સંબંધનું ચિત્રણ હતું. એ જોઈબ્રિટિશ સરકારે, 1892થી સેન્સરશિપ સર્ટિફિકેટ પછી જ નાટકો ભજવવાની પ્રથા ઘાખલ કરી.

મૂલાણીના “મૂળરાજ સોલંકી”થી પ્રેક્ષકોમાં એમની લોકપ્રિયતા વધી, એમાં એમનું પ્રસંગ-નિરૂપણ નિર્ણાયક હતું. 1871માં નંદશંકર તુલજશંકર મહેતાની નવલકથા “કરણધેલો” પરથી તૈયાર થયેલ નાટકની પુનર્રચના કરી નાટકને અંતે એમણે કરુણરસની પરકાજા આણી. 1899થી “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી”માં મૂળશંકર અને બાપુલાલ નાયક ભાગીદાર બન્યા. એવું જ કરુણ નાટક “અજબકુમારી” પણ, તખ્તા પર નિષ્ફળ જવા છતાં, કરુણરસનિરૂપણમાં ગુજરાતી રંગભૂમિનું મહત્ત્વનું નાટક ગણાય છે. કંપનીને વધુ નિષ્ફળ જતી અટકાવવા મૂળશંકરભાઈએ શામળ ભટ્ટની ‘બત્રીસ પૂતળીઓ’માંથી બે પૂતળીઓને જીવતી કરી, “વિક્રમચરિત્ર” લખ્યું. એ જ રીતે નથુરામ સુંદરજી શુક્લના નાટક “સૌભાગ્યસુંદરી”નું મૂળશંકરે ફેરવેખન કર્યું, એમાં મુખ્ય નાયિકાનું પાત્ર જયશંકર ‘સુંદરી’એ ભજવ્યું. ત્યાર બાદ આવે છે, “સત્યવક્તા”ની ઘટના પરથી લખાયેલું “જુગલ જુગારી” અને કાલિદાસના “શકુંતલ”નું આધુનિક સ્વરૂપ “કામલતા”.

કંપની સાથે હિસાબ કરતાં, એમના ભાગે અઢીવીસ હજાર રૂપિયા જમા હતા. એમાંથી એમણે દસ હજાર રૂપિયા લીધા; પણ એ પછી માલિક છોટાલાલ શેઠ કવિની કૃતિઓમાં દખલગીરી કરવા લાગ્યા એટલે સ્વમાની કવિ છૂટા થયા બાકીના અઢાર હજાર રૂપિયા શેઠે મૂળશંકરભાઈને આપ્યા નહીં, એટલે મૂળશંકરભાઈને પોતાના જમાઈના નામે, “કાઠિયાવાડી નાટક કંપની”ની સ્થાપના કરી. નવા નાટકની તાલીમ ચાલતી હતી, ત્યાં “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી” તરફથી નોટિસ મળી, કે કશર મુજબ દસ વર્ષ સુધી મૂલાણી કોઈ કંપનીને નાટકો

નહીં આપી શકે. અંતે સમાધાન થયું; અને મૂળશંકરે મુંબઈની બહાર જ નાટકો કરવાં, એવું નક્કી થયું.

1906માં “કૃષ્ણચરિત્ર” નાટકથી ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર પહેલી વખત કૃષ્ણની અવતારલીલા અને ભક્તિ મૂળશંકરભાઈએ પેશ કર્યાં. પરંતુ મુંબઈની બહાર પાંચ પાંચ વર્ષના રજાપાટમાં મૂળશંકરભાઈ અને કંપની ખુવાર થઈ ગયાં. 1909માં તેમણે ફરી “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક કંપની”માં જોડાવું પડયું. 1916માં “આર્ય નૈતિક નાટક સમાજ”નું નાટક એ માત્ર જોવા ગયા. એ એમના શેઠને પસંદ ન પડ્યું અને “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક કંપની”માંથી તેમને છૂટા થવું પડયું. આમ, 1910ની આસપાસ ગુજરાતી રંગભૂમિનો એક બાજુ સુવર્ણયુગ શરૂ થયો ગણાતો હતો ત્યારે, એનો લેખક કંપનીએ કંપનીએ હડધૂત થતો હતો. જોકે, પ્રેક્ષકોએ એમના “ભાગ્યોદય” (1919) અને “એક જ ભૂલ” (1920) નાટકોને આવકાર્યા હતાં. એ જ વર્ષે ગાંધીજીની સત્યાગ્રહની ચળવળ શરૂ થઈ, એને કેન્દ્રમાં રાખી તેમણે “ધર્મવીર” નાટક લખ્યું, પણ સરકારે તેને ભજવવા ન દીધું. 1925માં તેમણે નિવૃત્તિ લીધી. 90 વર્ષની ઉંમરે 1957માં ભાવનગરમાં એમનું અવસાન થયું.

તત્કાલીન વિદ્વાનોએ અને બાપુલાલ તથા જયશંકર ‘સુંદરી’ જેવાઓએ મૂળશંકરભાઈને ગુજરાતના શેક્સપિયર કહ્યા છે. ધંધાદારી રંગભૂમિ તરફની સાક્ષ્યોની સૂગને ઓછી કરવામાં મૂળશંકરભાઈનાં નાટકોએ અગ્રિમ ભાગ ભજવ્યો છે. આ લેખકે સ્વમાનને ખાતર રજાપાટ કર્યો, પણ શૈર્ષિક જીવનમાં પણ કંપનીના માલિકોના હાથે અવારનવાર અપમાન સહન કરવાં પડ્યાં. સંચાલકોએ એમની કોઈ કૃતિ દર્શાવી નહીં. નાટકની ઓપેરેશન પર પણ એમનું નામ મૂક્યું નહીં. બાપુલાલ અને જયશંકરને આખું ગુજરાત ઓળખે, કંપની કમાય, પણ એ બંનેની પાર્શ્વભૂમિકામાં રહેલા મૂળશંકરને લોકો સમક્ષ કદી સ્થાન આપવામાં ન આવ્યું.

મૂલાણીએ નવ પૌરાણિક, આઠ સામાજિક અને જુદી જુદી શૈલીઓવાળાં આઠ ઐતિહાસિક નાટકો લખ્યાં છે. સુખાંત નાટકોની વ્યવસાયી રંગભૂમિની પ્રણાલીથી આગળ વધી કરુણાંત રચનામાં તેમણે નવીનતા અને મૌલિકતા દાખવી. સંસ્કૃત ઉપરાંત શેક્સપિયર અને શેરિડેન જેવા નાટ્યકારોનો તેમણે અભ્યાસ કર્યો હતો.

વ્યવસાયી ખટપટ અને સંસ્થા-સંચાલકોની કુટિલતા સામે સરળહૃદયી મૂલાણીનો “ક્રાંતિયાવાહી નાટક કંપની”નો પ્રયોગ નિષ્ફળ જતાં, તેમને માલિકો સામે ઝૂકી જવું પડ્યું, પરંતુ નાટ્યકાર તરીકે તત્કાલીન પ્રેક્ષકોમાં એ સિદ્ધહસ્ત લેખક ગણાયા હતા.

બેરિસ્ટર નૃસિંહ વિભાકર (1888-1925)

જન્મ જૂનાગઢમાં. 1913માં તેઓ બેરિસ્ટર થયા, ને પછી સિડનહામ કૉલેજમાં તાલીમ લઈ મુંબઈમાં વકીલાત અને અધ્યાપનનું કામ કર્યું. આ સદીના પ્રથમ દાયકામાં, એટલે કે આપણે

જેને બાપુલાલ અને ‘સુંદરી’ જેવા અસંખ્ય નટો અને ધમધમતી કંપનીઓની રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિને લીધે નટકેન્દ્રી સ્તબ્ધ ગણીએ છીએ, એનાંય અનેક દૂષણો તરફ આકર્ષી ટીક કરતું પ્રવચન તેમણે રાજકોટમાં 1909માં મળેલી “ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ”માં છટાદાર શૈલીમાં કર્યું : “સૃષ્ટિલીલાના આબેહૂબ ચિત્ર કે મનુષ્યોની આશા-નિરાશાઓ અથવા અધપતન અને ઉદ્ગમનનું આલેખન ગુજરાતી નાટકોમાં મળતાં નથી.” તેથી રંગભૂમિના ઉત્કર્ષની જવાબદારી ઉપાડી લેવા, તેમણે સાહિત્યકારોને પડકાર ફેંક્યો અને પોતે પણ એ દિશામાં સક્રિય બની નાટ્યલેખન આરંભ્યું. “સોરઠના જાદૂગર” તરીકે મિત્રોમાં જાણીતા વિદેશોમાં તાલીમ પામેલા નાટ્યલેખકે સર્જક-મથામણના તબક્કાને - 1913થી 1923ની વચ્ચે - મૂલાણી અને ફૂલચંદ ‘માસ્તર’ કરતાં અલગ જ રીતે પોતાના વિદ્રેહને વળાંક આપી, સામાજિક ક્રાંતિ અને ઉત્થાનનાં નાટકોથી આશ્ચર્યજનક રીતે ઉપસાવી આપ્યો.

પરદેશવાસ દરમ્યાન તેમણે બ્રિટિશ રંગભૂમિની કાર્યદક્ષતા અને સિદ્ધિઓ નિહાળી હતી. જોકે તત્કાલીન ગુજરાતી રંગભૂમિની નાટ્યકલાને ચોક્કે જ એમને કામ કરવું પડે તેમ હતું અને એની મર્યાદાઓ તેઓ જાણતા હતા પણ એમાં કર્યું એમણે પોતાનું ધાર્યું, અને એ રીતે, કે “સુધારણી કંઈ વળે નહીં, કરવું તો સમાજપરિવર્તન જ જોઈએ !” ભાષણો કે દંડપરિવર્તનો નહીં પરંતુ તત્કાલીન રાજકીય-સામાજિક પરિસ્થિતિ નાટકમાં ઝીલી પોતે જે “સૃષ્ટિલીલાનું આબેહૂબ ચિત્ર” રંગભૂમિમાં રજૂ કરવા હાકલ કરી હતી, એ શૈલીનાં એક પછી એક નાટકો એમણે આપ્યાં.

એ વખતે રંગભૂમિની બહાર રાષ્ટ્રીય ભાવના બુલંદ બની હતી; લોકમાન્ય ટિળક, લાલા લજપતરાય, બિપિનચંદ્ર પાલ અને ફિરોઝશાહ મહેતાનો એ જમાનો હતો. એટલે રંગભૂમિ પર એ બધું લાવવાનો નિશ્ચય હોવા હતાં નૃસિંહ વિભાકરે રંગભૂમિમાં પ્રવેશ માટે પહેલું “સિદ્ધર્થ બુદ્ધ” નાટક લખ્યું. 1914માં “આર્ય નાટક સમાજ” એનું મંચન કર્યું. પરંતુ આ એક પૌરાણિક વસ્તુની પરંપરાને અનુસરતા અપવાદ સિવાય કોઈ પણ પ્રખ્યાત કથાનકની સામગ્રીને એ અડક્યા નથી એમના બીજા નાટક “સ્નેહસરિતા” (1915)માં સ્વાતંત્ર્ય માટે લડત ચલાવતી સ્ત્રીનું ચિત્રણ છે. બાપુલાલ અને જયશંકરની જોડીએ એને રજૂ કરી નવી ભાત પાડી. “મુંબઈ-ગુજરાતી નાટક મંડળી”એ એ પછી, સ્વરાજ્યની ભાવના વ્યક્ત કરતું એમનું “સુધારં” નાટક 1915માં ભજવ્યું. આમ પણ આ નાટક મંડળી અભિનય, રજૂઆત અને દિગ્દર્શનની દૃષ્ટિએ બીજી કંપનીઓ કરતાં સરસાઈ તો ભોગવતી જ હતી. એમાં વિભાકરના નવા કેન્દ્રસ્થ વિચારને લીધે સહુને અનેરી સફળતા મળી. ‘હોમરૂલ લીગ’ની ચળવળને અનુલક્ષીને નૃસિંહ વિભાકરે એ પછી “મધુબંસરી” નાટક (1917) લખ્યું. એનાં કેટલાંક દર્શકો હાજી મહમદ અલારખિયાએ ‘વીસમી સદી’માં પ્રસિદ્ધ કર્યા હતાં. ઉત્તમ દિગ્દર્શન, સંગીત અને સભળ કથાનકને લીધે યશસ્વી બનેલું આ નાટક મુંબઈમાં એકધારું બે વર્ષ ચાલ્યું. એમાંની

દોઢ પાનાની લાંબી સ્વગતોક્તિને પણ બાપુલાલ રસપ્રદ રીતે રજૂ કરતા

નૃસિંહ વિભાકરે એ પછી મજૂરોની જાગૃતિને વિષય બનાવી “મેઘ માલિની” (1918) નાટકની રચના કરી. મુંબઈમાં પ્રથમ મજૂર સંગઠન એ પહેલાં થયું હતું અને નાટકની રજૂઆતને સમાંતર જ અમદાવાદમાં મજૂર હડતાલ પડી હતી, એ આ તકે યાદ રાખવું જોઈએ. જોકે નાટકની તાલીમ દરમિયાન બાપુલાલની તબિયત બગડી, તેથી તેઓ પોતાની રીતે નટોને તૈયાર કરી શક્યા નહોતા પરિણામે નાટકને ધારી સફળતા ન મળી. એમના એ પછીના નાટક “અબજોનાં બંધન”ને પ્રેક્ષકોએ “અજમાના બંડલ” તરીકે તિરસ્કાર્યું, એ પ્રેક્ષક વર્ગની જ નિષ્ફળતા ગણી શકાય “લક્ષ્મી કાંત નાટક સમાજ” માટે તૈયાર કરવામાં આવેલ “અબજોનાં બંધન”માં લક્ષ્મીની મર્યાદા બતાવી, ભારતમુક્તિની ભાવના તેમણે સમજાવી હતી.

નૃસિંહ વિભાકરનાં છ નાટકોમાંથી ચારનું દિગ્દર્શન બાપુલાલે કર્યું હતું, અને જયશંકર ‘સુંદરી’ સાથે એમની જોડીએ એમાં અભિનય કર્યો હતો એ પણ નાટકની સફળતામાં એક મહત્ત્વનું તત્ત્વ હતું. પરંતુ “અબજોનાં બંધન” પછી એ બંનેને અને નૃસિંહ વિભાકરને પણ હવે કદાચ પરસ્પરમાં રસ રહ્યો નહોતો. બાપુલાલને સાંપ્રત વિષયોમાં રસ હતો. અને તેથી એ પછી મૂલાણી પાસે “હોમડલ ચળવળ” અને સ્વદેશી ભાવનાનો પડધો પાડવું “ધર્મવીર” નાટક એમણે લખાવ્યું પણ સરકારે એ ભજવવા મંજૂરી ન આપી.

બીજા બાજુ એકલા પડી ગયેલા વિભાકરે 1923માં “રંગભૂમિ” નામનું ત્રૈમાસિક બહાર પાડ્યું. દુર્ભાગ્યે એ એક જ વર્ષ ચાલ્યું. આ ત્રૈમાસિકમાં નૃસિંહ વિભાકરે રંગભૂમિ ઉદ્ભવના પોતાના પ્રવાસો વ્યવસ્થિત બનાવ્યા ચાર પ્રકાશિત નાટકોની પ્રસ્તાવનાઓમાં એમણે “આપણી નાટકશાળાઓ” વિશે ધગધગતા લેખો લખ્યા વ્યવસાયીકરણ નિરક્ષરતા, તેજોદ્વેષ, સનસનાટી અને આણઆવડતથી સજડતી તત્કાલીન રંગભૂમિમાં અન્યોની જેમ એ પણ ખૂબ ગૂંગળાયા હતા અન્ય વ્યવસાયી નાટ્યકારોએ એમની ધગશ કે હોંશને આવકારી નહોતી, તેમ નૃસિંહ વિભાકરમાં પણ નાટ્યરચના કે કથાવિકાસ-પ્રક્રિયાની કોઈ મેધાવી શક્તિ નહોતી જે અન્ય નાટ્યકારોને પ્રેરણારૂપ બની શકે. આમ તો સાડાત્રીસ વર્ષની કાચી ઉંમરે થયેલા એમના અવસાનથી, રંગભૂમિને નાટકશાળા (એટલે કે નાટ્ય શિક્ષણ કેન્દ્ર) બનાવવાનો એમનો નવોન્મેષ વધુ વખત ૮૦ થી નહીં, તે છતાં 1913થી 1923ની સર્જક મથામણના નાપક તો, અનેક દિશ્વે નૃસિંહ વિભાકરને જ ગણવા પડે, એવું એમનું પ્રદાન છે.

જામન (1888-1955)

મૂળ નામ જામનાદાસ મોરારજી ભાટિયા — જન્મ દ્વારકાની પાસેના એક ગામમાં. કુટુંબની આર્થિક સ્થિતિ સામાન્ય, પણ નાનપણથી ધર્મગ્રંથોનું એમણે વાંચન કરેલું. એમનું પહેલું નાટક “ચૈવલ નાટક મંડળી” દ્વારા 1921માં “ભૂલનો ભોગ” નામે ભજવાયું. બીજા “સોનેરી

જાળ” નાટકમાં ઢોંગી ધર્મગુરુની કથા હતી-એની સામે વૈષ્ણવ સમાજમાં હાહાકાર મચ્યો. કંપનીના માલિક પર દબાણ થયું, પરંતુ પ્રેક્ષકોમાં એ લોકપ્રિય બન્યું હતું, એથી મંદિરના મહારાજ માટે એનો ખાનગી “શો” રાખવામાં આવ્યો. મહારાજશ્રીએ “યુ” આકારનું તિલક ન કરવાની શરતે, અને ધર્મગુરુઓના ઢોંગનું આ નાટક ખૂબ પ્રભાવક છે એ જોઈ, નાટકની વધુ રજૂઆતોની મંજૂરી આપી એ દિવસથી કવિ જામન ક્રાંતિકારી નાટ્યકાર ગણાયા બાળકોના વર્તન તરફના દુર્લ્ભની ઘરઘરની કથાને રજૂ કરતું ત્રીજું નાટક “એમાં શું?” ની ટિકિટો એ વખતના સો રૂપિયાના ભાવે વેચાઈ હતી. અમદાવાદમાં એની રજૂઆતનાં આનંદશંકર બાપુભાઈ ધ્રુવે વખાણ કર્યા હતાં. “એ કોનો વાંક?” (1924) નામના યશસ્વી નાટક પછી પ્રેક્ષકો ક્લમ્બેર માગે છે, એ બહાને કંપનીએ જામનભાઈને છૂટા કર્યા.

એક કપડાના વેપારીની સહાયથી જામનભાઈએ “ભટ્ટી હિતવર્ધક નાટક સમાજ” નામે કંપની શરૂ કરી. એ અવેતન સંસ્થા હોવા છતાં એની ભજવણી જૂની રંગભૂમિની ઢબે થતી. ચલચિત્રોની હરીફાઈ સામે ટકી રહેવા જામને ત્રણ કલાકની નાટિકાઓ ભજવવાનો આરંભ કર્યો, અને એમ એ નાટિકા યુગના પ્રણેતા બન્યા પોતાનાં નાટકોમાં સનસનાટી કે ગીતો ઉપર તેમણે મર્યાદા મૂકી હતી. ખુદ નટ અને દિગ્દર્શક હોવાથી એમણે તખ્તાસૂઝથી નાટકો લખ્યાં.

જામન પોતાના જમાનાથી અનેક દાયકા આગળ હતા પૌરાણિક કે ઐતિહાસિક કોઈ વિષય પર એમણે નાટક લખ્યું નથી. મુખ્ય વિષય સાથે ગૂંથાય એવાં જ પ્રહસનનાં દ્રશ્યો એમણે લખ્યાં, જેથી સમાજના દંભના પરદા ચીરી શકાય. સ્ત્રી-પુરુષની અસમાનતા અને સમાજની બદીઓ પર એમણે કરણ બળવાખોરની અદાથી ગુજરાતી રંગભૂમિમાં ખ્યાતિ મેળવી.

લેખક - રંગભૂમિનો સંબંધવિચ્છેદ

એ દિવસોમાં સાહસ નહીં પણ સ્પર્ધાભાવે થતી આખી રંગભૂમિની પ્રવૃત્તિમાં એકસૂત્રતા નહોતી, તેમ આ સર્જક મથામણમાં પણ ક્યાંય એકસૂત્રતા નથી; અને છે તો માત્ર એ જ સમાન તત્ત્વ છે, કે એ દરેકને નાટ્યેતર રસ ધરાવતાં (રંગભૂમિના શેઠિયા - માલિકો જેવાં) પરિબળો સામે ઝૂકવું પડ્યું હતું. લેખક નાટકનો પ્રથમ સર્જક હતો, પણ લખાયા પછી એને કોઈજ અધિકાર નહોતો; એટલે ક્યાં તો કોઈને મહેનતાણાના પૂરા પૈસા નથી મળતા, તો કોઈને બીજી કંપનીને નાટક આપવાના નિર્ણય માત્રથી જ અપમાન અને વિષપ્રયોગના ભોગ બનવું પડ્યું છે. આ પરિસ્થિતિમાં કૃલચંદ ‘માસ્તરે’ ક્ષેત્ર સંન્યાસ લઈ સ્વાન્તઃ સુખાય નાટકો લખવામાં મન વાળ્યું, તો મૂલાણી અને જામને પોત પોતાની કંપનીઓ કાઢી જોઈ. એમાંય મૂલાણીને તો માથું નમાવી જૂની કંપનીમાં પાછું જોડાવું પડ્યું હતું. જામન સ્વમાનભેર જીવી શક્યા, અલબત્ત, બધી સંકડામણોની વચ્ચે.

આ સર્જક-મથામણનો નાયક નૃસિંહ વિભાકર નાટ્ય સાહિત્યક્રમે 1909 અને 1923માં કરેલા બે પડકારોની વચ્ચે અને બે નિષ્ફળ નાટકોની વચ્ચે, ચાર નાટકોમાં સંપ્રત પરિસ્થિતિના નિરૂપણથી, અજબ સફળતાને વરી શક્યો હતો. એનો વિદ્રેહ એ જીવ્યા ત્યાં સુધી ટક્યો; પણ ખુદની જ મર્યાદાઓને લીધે સમાજ કે રંગભૂમિ પરિવર્તનની મથાલ વિભાકર કોઈનિય પકડાવી શક્યા નહીં; અને એમ સર્જક-મથામણનો અંત આવ્યો.

આ આખી પ્રવૃત્તિ દરમ્યાન ફિલ્મનું માધ્યમ મુંબઈમાં કહું કદી ગયું હતું. નાનાલાલ અને રમણભાઈ નીલકંઠ નવા પ્રકારનાં નાટકો લખી રહ્યા હતા; સાહિત્યિક એકંદ્રીઓ માટે બટુભાઈ ઉમરવાડિયા તેવારી કરી રહ્યા હતા; અને મુનશી આધુનિક ઐતિહાસિક નવલકથાઓમાં પહેલી “પાટણની પ્રભુતા” લખી ચૂક્યા હતા.

નાનકડા ગુજરાતની નાનકડી કલા-સાહિત્યની પ્રવૃત્તિમાં આ બધું જાણે અલગ અલગ ટાપુઓ પર બની રહ્યું હતું. રંગભૂમિની મંચનકલા અને મુદ્રણના માધ્યમે આ સ્તબક પછી હંમેશને માટે છેડા ફૂટી લીધા; અને 1878માં જે રીતે રણછોડભાઈ ઉદયરામે ભવાઈથી મોં ફેરવ્યું એમ રંગભૂમિ અને સાક્ષરો પરસ્પરથી વિમુખ થઈ ગયા. પરિણામે એવું બન્યું કે “જે છપાય તે ભજવાય નહીં, અને જે ભજવાય તે નાટક નહીં.” છતાં જે કંઈ થોડાછણા પ્રપન્નો થયા (‘કાન્ત’ વગેરે જેવા) એનાથી તો ઊલટું બંને વચ્ચેનું અંતર વધ્યું. ટૂંકમાં, શ્રી જયંતી દલાલ કહે છે તેમ, “નાટકકારને બદલે નટનું નાટક આવ્યું, દિગ્દર્શકને બદલે કંપનીના માલિકનું નાટક રજૂ થયું.”

પણ 1922-23નાં વષા ગુજરાતી રંગભૂમિમાં એ રીતે પણ સીમાસ્તંભ ગણાય તેમ છે, કે એકબાજુ ‘જૂની’માં સર્જકની કલમ ફરીથી કેદ થાય છે, તો બીજી બાજુ જેને ‘નવી’ રંગભૂમિ તરીકે ઓળખાવાય છે, તેનાં મંડારણ કરી આપે છે યુવાન નાટ્યકાર ચંદ્રવદન મહેતા – માત્ર નાટક લખીને જ નહીં, પણ નટ તરીકે “લાલિયા પરાપર” નામની કૉલેજના વાષિકોત્સવમાં એકોક્તિ જાતે રજૂ કરીને !

એનું પરિણામ જુદું આવવાનું હતું, કારણ કે એનો લેખક નટ બન્યો હતો. અને વાત નીકળી જ છે, તો એટલી વાતેય અહીં કરી લઈએ, કે જેમ માલિક લેખક બને તો કંઈ નથી વળતું એમ માત્ર નટ હોવાની લા” તતથી જ કોઈ લેખક બને, તો મોટે ભાગે તત્કાલીન પ્રેક્ષકપ્રશંસાથી વંધુ કંઈ નીપજતું નથી. પણ લેખક જો નટ હોય તો શું બને, એનાં અનેક ઉદાહરણો છે. એમાં ધરઆંગણના જ ચંદ્રવદન મહેતા પહેલા, બીજા બંગાળના બાદલ સરકાર; ને પરદેશોમાં તો શેક્સપિયર અને મોલિયરથી માંડી અનેક મળી આવશે.

એ જ રીતે મુખ્ય નટ દિગ્દર્શક બને, કે મુખ્ય નટ વ્યવસ્થાપક બને, તો પણ રંગભૂમિ કેવી ફૂલેફૂલે એની વાત કરવાનોય મોકો ગુજરાતી થિયેટરની આ તવારીખમાં આપણને મળશે.

પણ હાલ પૂરતું તો અભિનયના ઝળહળતા અજવાળે પ્રેક્ષકોને આંજી નાખતો નટ હવે

દિગ્દર્શક બનવા થનગની રહ્યો છે એનો દોર પકડી, થોડી વિગતો તપાસી 1898 થી 1938 વચ્ચેના ચાર દાયકાના ત્રણ તબક્કાને એકસાથે લઈને એ ત્રણેયનું યથાસ્થાને પૃથક્કરણ પણ કરી જોઈએ.

સ્તબક પાંચ : મુખ્ય નટ = દિગ્દર્શકનો સ્તબક (1922-1940)

“દિગ્દર્શકોમાં એમની વિશિષ્ટતા પ્રમાણે વિભાગો પડે : કોઈને શૃંગાર, કોઈને વીર, કોઈને હાસ્ય, કોઈને કરુણ — એ પ્રમાણે ફાવટ આવે છે. બાપુલાલ શૃંગારમાં સાચા”, એવું આ અરસાના જાણીતા નટ છગન ‘રોમિયો’એ એ દિગ્દર્શકો અંગે નોંધ્યું છે. એમનું આ વિધાન રસનિરૂપણની શક્તિ પૂરતું મર્યાદિત નથી જણાતું; કારણ કે, એમાં “દિગ્દર્શક”ની એ વખતે ફેશનેબલ બનતી જતી ભૂમિકા અગાઉની નટકેન્દ્રી થિયેટર પ્રવૃત્તિનું જ સાતત્ય કરતી જણાય છે. એ ભૂમિકા પણ યુરોપીય રંગમંચ અને પ્રોસિનિયમ આર્ક એ બંનેની જેમ આપણે યુરોપથી આપાત કરી હતી; પરંતુ સ્તનિસ્લાવસ્કી કે મેયરહોલ્દ, રેઈનહાર્ટ કે પિસ્કાટર, કેગ કે આપિયા વગેરે એ વર્ષોમાં જે કરી રહ્યા હતા, એના અનુકરણ કે અનુસરણ માટે જરૂરી દૃષ્ટિ, વાચન, સાહસવૃત્તિ કે કદાચ ઘનત જ આ તબક્કે, કે એ પછીની અર્ધી સદીમાં વિકસ્યાં નહીં. નૃસિંહ વિભાકરે બ્રિટિશ થિયેટરના પરિચય પછી જે નાટકો લખ્યાં એમાં પણ એ જ વાત હતી : તત્કાલીન અન્ય લેખકોની જેમ નાટ્ય અને અન્ય થિયેટર કર્મમાં બંધિયાર પાણી, નટપ્રેક્ષક સંબંધ વિશે સંવેદનશીલતાનો અભાવ, ઘટના-પ્રચુર અને બોધક નાટ્ય વસ્તુ, ટાર્જિપટ્ટીય પાત્રાલેખન, ઝમકદાર સંવાદો, “અદા”કારી, સમાંતર કોમિક કે કોમિક વિલન, ટ્રિક્સ સીન, સુશોભિત પરદા અને ગેરસમજ નિવારણ તથા હૃદય-પરિવર્તન પછી ફેમિલી ફોટોગ્રાફ !

“અમે શું કરીએ ? પ્રેક્ષકોને જ એવું જોઈએ છે. બે ગીતો ઓછાં મૂકીએ. કે ‘વન્સમોર’ મગાતાં ન નાચીએ તો આખી કંપની ડૂબી જાય, એટલી ખોટ ખાવી પડે !” એવી માલિકોની દલીલ છે ! (વન્સમોરનો એક રસપ્રદ કિસ્સો છે : ભક્તના ભજન પછી ભગવાન શ્રી કૃષ્ણે દર્શન દીધાં, એ પછી ગીતનાં તો પાંચ વન્સમોર થયા ! શ્રી કૃષ્ણ બનેલા નટથી અદૃશ્ય થવાનું નથી; એટલે એ બિચારો એ દરમ્યાન તખ્તાને એક ખૂણે વધુ “વન્સમોર” ન થાય અને ભક્તે ગીત ન ગાવું પડે એની પ્રાર્થના કરતો ઊભો રહ્યો !)

1922માં બાપુલાલ નાપંચે “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી” ખરીદી લીધી, એ પહેલાં બાપુલાલ ખુદ અને એમના જેવા ઘણા ‘દિગ્દર્શક’ના હોદ્દા સાથે નટોને તાલીમ આપતા હતા. પણ તે છતાં 1922-23 માં નાટ્યકારોએ (અગાઉ જોઈએ પ્રક્રિયામાં) પોતાની કલમ માલિકોને ચરણે ધરી દીધી ત્યારથી, અનેક સ્થળે બાપુલાલની જેમ માલિક - દિગ્દર્શક કે મુખ્ય નટ - દિગ્દર્શકની ભૂમિકા વધુ સ્પષ્ટ રેખાઓમાં આવેખાયેલી જણાય છે. આ સ્તબકમાં આ ‘દિગ્દર્શન’ અંગે થી સમજ હતી, એ કોણ કોણ કરી રહ્યું હતું, અને એનો પ્રભાવ કેવો-કેટલો

પડયો કે ન પડયો, એની વાત થોડા ચુનંદા દિગ્દર્શકો, નટો, લેખકો, પ્રવાહો અને બીજા નોંધપાત્ર વિગતો લઈને આપણે ચક્રાસી જોઈએ :

બાપુલાલ નાયક

“મુંબઈ ગુજરાતી નાટકી મંડળી” 1898ની આજુબાજુ ભયંકર ખોટ ખાઈને અટકી પડે એવી સ્થિતિમાં હતી, ત્યારે એના માલિકે મૂલાણી અને બાપુલાલને કંપનીમાં નાની ભાગીદારી આપીને મુખ્ય નટ તરીકે અન્ય નટોને તાલીમ આપવાની જવાબદારી બાપુલાલને સોંપી. એમાં મુખ્યત્વે ઉચ્ચાર શુદ્ધિ, ગાયન નર્તન વગેરે પર ભાર મૂકતો. એ પછી કંપની સધ્ધર બનતાં અને જયશંકર ‘સુંદરી’, મોહનલાલા જેવા અનેક નટોના અભિનયને કારણે, અને નૃસિંહ વિભાકરનાં નાટકોની નાટ્ય કથાવસ્તુને લીધે કંપની સફળ થવા માંડી, પરિણામે 1922માં બાપુલાલ કંપનીના માલિક બન્યા, ત્યારે વહીવટની સાથોસાથ મુખ્ય-સૂત્રધાર પણ એ જ હોય, એ તો સમજી શકાય એમ છે. એમની દિગ્દર્શનકલા અંગે અગાઉ એવી બે નોંધપાત્ર વિગતો આપણે નોંધી છે, કે એકે એક નટ બધી ભૂમિકાઓ કંઠસ્થ કરતો, અને જયશંકર ‘સુંદરી’ જેવાને પણ અભિનય-વ્યાયામ માટે મોટા અરીસા આપવામાં આવ્યા હતા. એમની ‘મિસ્ટેક બૂક’માં કોનો પહેરવેશ ફૂટેલો કે મેલો; દશ્યાવલિમાં ક્યાં ભડકે થયો કે થવો જોઈતો હતો, એવી દશ્ય-પરિવર્તનો અંગે નોંધ થતી; ભૂલ બદલ ત્યાંને ત્યાં જ નટોને સૂચનાઓ, માર્ગદર્શન, દંડ કે તમાચો વગેરે શિક્ષાઓ કરવામાં આવતી, એવું જયશંકર “સુંદરી”એ નોંધ્યું છે. વ્યવસાયી રંગભૂમિના મોટા ભાગનાં નાટકો અતિરંજક હતાં અને પચાસાનાં દશ્યો ઉપર નાટકની સફળતાનો વધુ આધાર રહેતો હોવાથી એને “ઉદ્ભવ આપવા”નું ક્રમ ખાસ કરવામાં આવતું. બાપુલાલે નૃસિંહ વિભાકરનાં નાટકો ભજવવા હાથમાં લીધાં એ સાહસવૃત્તિ ગણાય; પણ બાપુલાલ વિશે એવું પણ નોંધાયું છે, કે કવિ જામન, વૈરાટી, ચાંપશી ઉદેશી અને બાબુભાઈ ઓઝા જેવા લેખકોએ બાપુલાલભાઈની સૂચનાઓ મુજબ જ નાટકો લખી આપ્યાં હતાં. એ નાટકો મોટા ભાગે કંપનીના નટોને જ ખ્યાલમાં રાખી લખાતાં, એટલે પાત્રવરણીમાં પણ કોઈ પ્રયોગોને અવકાશ નહોતો. તખ્તાની ટેકનીક અને વેશભૂષામાં સનસનાટી ભર્યા ટ્રિક્સીન અને આબેહૂબ પરદાઓ તરફ બાપુલાલભાઈ ખુદધ્યાન આપતા નાટકમાં ગીત-સંગીતને બને એટલું બળવત્તર બનાવવા પ્રયત્ન થતો.

બાપુલાલ નાયકે પોતાની અંગત દેખરેખમાં મુંબઈનું “ગેઈટી થિયેટર” તૈયાર કરાવ્યું હતું. એમાં બેઠકો, ખાસ ખાસ મહેમાનોની વ્યવસ્થા, “બોક્ષ” ની રચના વગેરે તરફ ખૂબ લક્ષ આપ્યું હતું. ક્લાકરોના અભ્યાસ માટે દેશી-વિદેશી નાટકોના અનુવાદોનાં તેમણે પુસ્તકો વસાવ્યાં હતાં. વેશભૂષા, પરદાઓનું ચિત્રક્રમ અને ગીત-સંગીત તરફ બાપુલાલ પોતે ધ્યાન આપતા કોઈ પણ નટને એક જ પ્રકારની ભૂમિકામાં બાંધી રાખવાને બદલે બાપુલાલ પ્રયોગો કરતા રહેતા. દા.ત. છગન ‘રોમિયો’ જેવા ક્લાકરને એમણે વિલન બનાવ્યો. એ જ રીતે પારસી

નાટક: રજૂ કર્યા, ગુજરાતી નાટકો હિંદીમાં રજૂ કર્યા. “નવલશા હિરજી” જેવી સળંગ ક્રોમેડી અને “સર્જના પર્વત” જેવું ‘સાહિત્યિક’ નાટક પણ રજૂ કર્યું. મોહનલાલા જેવા ‘કુંવરીપાઠ’ ના કલાકારને એમણે પુરુષપાઠ પણ આપ્યો હતો. એમના માર્ગદર્શન હેઠળ તૈયાર થયેલ કલાકારોમાં મોહનલાલા, પ્રાણસુખ નાયક, મોહન મારવાડી, મુન્નીબાઈ, જોહરાબાઈ, શોભા દેવી વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

મૂળચંદ મામા (1881-1934)

અમદાવાદની બાજુના કલોલમાં જન્મ. શરૂઆતની તાલીમ એમણે ભવાઈ મંડળીઓમાં લીધી. 1893માં વડોદરાની “ભરત નાટ્યોદ્ધરક કંપની” માં કુંવરીપાઠથી શરૂઆત કરી.

મૂળચંદ નાયક “આલ્ફ્રેડ નાટક કંપની” ના નટ અને દિગ્દર્શક અમૃત કેશવ નાયકના મામા થયા, એટલે એ મૂળચંદ મામા તરીકે જાણીતા બન્યા. પોતાના ભાણા પાસેથી ‘મામા’ દિગ્દર્શન-કલાની ઝીણવટ શીખ્યા અનેક ભૂમિકાઓ પછી “શ્રી વિદ્યા વિનોદ નાટક કંપની”, “આર્ય નીતિદર્શક” અને “આર્ય નૈતિક” વગેરે કંપનીઓમાં થોડા સમય માટે દિગ્દર્શન કર્યું. પરંતુ એમની કારકિર્દીનો સુવર્ણકળ તો “લક્ષ્મીકાન્ત નાટક સમાજ” માં આવ્યો દિગ્દર્શકના પદે. એ દરમ્યાન તેમણે પ્રભુલાલ દિવેદીના “અરુણોદય”, “માલતી માધવ”, અને “માલવપતિ મુંજ” ની રજૂઆત કરી. માલવપતિ મુંજ તરીકે તેમણે માસ્ટર અશરફખાનની વરણી કરી એ નોંધપાત્ર છે. 1928માં મૂળચંદ મામા “દેશી નાટક સમાજ” માં દિગ્દર્શક તરીકે જોડાયા હતા.

માસ્ટર કાસમ (1906-1969)

જન્ય મહેસાણા પાસેના એક નાના ગામમાં. બાપદાદાનો ધંધો ખેતીવાડીનો. નવ વર્ષની કચી ઉંમરે વડોદરામાં “વાંકાનેર થિયેટર” માં કામ કરવા “આર્ય નૈતિક નાટક સમાજ” માં બાલવૃંદમાં કાસમભાઈ જોડાયા, અને શાસ્ત્રીય-સંગીત માટે અવાજ કેળવ્યો. કવિ ચિત્રકર ફૂલચંદ માસ્ટરના “શુક્રેવ” નાટકમાં તેમણે નારદની ભૂમિકા પહેલી વખત ભજવી. અનેક નાની નાની ભૂમિકાઓ પછી કાસમભાઈ “દેશી નાટક સમાજ” માં જોડાયા અને ત્યાં દિગ્દર્શક પદે નિમાયા. એ વખતે એમની ઉંમર માત્ર 21 વર્ષની હતી. માનવ પ્રકૃતિનો અભ્યાસ, અને સૂક્ષ્મતમ ભાવોનું નિરૂપણ એમની વિશિષ્ટતા હતી. “વલ્લભીપતિ” અને “સોરઠી સિલ” નાટકોથી એમને યશ મળ્યો. પણ એમનું સૌથી લોકપ્રિય નાટક તો હતું “વડીલોના વકે”. એમાં જાણીતી અભિનેત્રી મોતીબાઈને ખૂબ તાલીમ આપીને તેમણે તૈયાર કર્યા. 1946માં કોમી હુલ્હડની આગ કૂટી નીકળતાં કંપની છોડવી પડી, પરંતુ 1952માં એ ફરીથી એમાં જોડાયા. એમણે એ પછી “સર્વોદય”, “સેવાભાવી”, “સંસ્કાર લક્ષ્મી” વગેરે નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું.

“તૈસો બોલે છે” નાટકના પાંચસોથી વધુ પ્રયોગો થયા તેઓ કહેતા કે, “રંગભૂમિ નિત્ય નવીનતા ઝંખતી કલા છે. નાટક ‘નાપાસ’ થાય, તો સૌ પહેલાં તો એનાં કારણો શોધવા મથું છું; હું શ્રમયજ્ઞમાં માનનારો છું.”

મૂળજી ખુશાલ (1893 - 1955)

મહેસાણા જિલ્લાના વીસનગર તાલુકામાં એક નાના ગામમાં એમનો જન્મ પિતા ખુશાલભાઈ જાણીતા કીર્તનકાર હતા. માત્ર છ વર્ષની ઉંમરે અમદાવાદની “ગુજરાત નાટક મંડળી”માં ‘ખાલું-ખીલું અને તાલીમ’ લેવા માટે માસિક એક રૂપિયાના પગારે જોડાયા. કંપનીમાં રહ્યા પછી જ એ વાંચતાં-લખતાં થોડું શીખ્યા હતા. નટ તરીકેની સૌથી મહત્ત્વની તાલીમ તેમને અમૃત કેશવ નાયકના હાથે મળી. ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર મોટાભાગના નટોએ કારકિર્દીની શરૂઆતમાં સ્ત્રીપાઠે કર્યા હોય છે, કારણ કે ત્યારે તેમનો અવાજ કોમળ હોય છે. મૂળજીભાઈએ પણ એ રીતે સ્ત્રીપાઠ કર્યા હતા.

1904થી 1914ની વચ્ચે “દેશી નાટક સમાજ”માં તેમણે કેટલીય નાની મોટી ભૂમિકાઓ કરી યશ મેળવ્યો. એ પછી ‘સરસ્વતી નાટક સમાજ’માં તેમને દિગ્દર્શનની જવાબદારી સોંપવામાં આવી; અને ત્યાં પાંચ નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું. મૂળજી ખુશાલ અવારનવાર કંપનીઓ બદલતા પરિણામે અનેક નટો-દિગ્દર્શકોને નિહાળવાની તેમને તક મળતી. એમની નાટ્ય કારકિર્દીના લગભગ વીસેક વર્ષ એમણે “આર્ય નૈતિક”માં ગાળ્યાં હતાં. એમનાં મહત્ત્વનાં નાટકોમાં “સળગતો સંસાર”, “વડીલશાહી”, “ભાવના બી.એ.” વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

આણંદજી ‘કબૂતર’

એમનો (1905 -) જન્મ ભાવનગર જિલ્લાના એક નાના ગામમા કર્મકાંડી બ્રાહ્મણ કુટુંબમાં થયો હતો. બાળપણમાં એક ચમલીલાના “ચમલકમણ વેશ”માં શેરીએ શેરીએ નીકળેલું ફૂલેકું નિહાળી એમને ચાનક ચડી, અને બંને મોટાભાઈઓની સાથે આણંદજી પણ 1919માં “કૃષ્ણ નાટક કંપની”માં જોડાઈ ગયા. એ પછી અનેક નાના મોટા પાઠ કરીને 1925માં “આર્ય સુબોધ નાટક કંપની”માં મૂલાણીના “વિક્રમ” નાટકમાં એમણે જે ભાવવાહી ભૂમિકા નિરૂપી, ત્યારથી એમના નામની સાથે ‘કબૂતર’ ઉપનામ જોડાયું. મૂળજી ખુશાલ અને પ્રાણસુખ ‘એડિયોલો’ના હાથ નીચે કામ કરવાનો એમને મોકો મળ્યો હતો. એમના સૂરીલા કેઠે ગવાયેલાં બે ગીતો (“ઝટ જાઓ, ચંદનહાર લાવો.” અને “ભારી બેઝાં અને હું તો નાજુકડી નાર”) – ની ગ્રામોફોન રેકર્ડ હજારોની સંખ્યામાં વેચાઈ હતી. કોમિક વિભાગ માટે એ ખૂબ લોકપ્રિય બનેલા એ જ રીતે 1929માં “માલવ વિજય” નાટકમાં “આ ગામમાં તે શું રહેવાય રે, મારું નામ પડયું છે સંતુ રંગીલી. . .” ગીત ખૂબ વખણાયેલું. એ પછી હાસ્ય વિભાગમાં મુખ્ય

અભિનેત્રીનું પાત્ર આણંદજી ‘કબૂતર’ જ ભજવતા એમના પાત્ર નિરૂપણમાં ખૂબ વેવિધ્ય હતું.

સંગીત સામ્રાજી મુન્નીબાઈ (1901-1966)

જન્મ બીજા પુરના સામાન્ય કુટુંબમાં. બાળપણથી જ આકર્ષક અને રમ્ય રણકતો એમનો અવાજ. મુંબઈમાં એક ગાનારીને ત્યાં ઘણીમા રસોયણ તરીકે રહ્યાં, અને પોત્રી મુન્નીબાઈને સંગીતના સંસ્કાર સાંપડ્યા. દસ વર્ષની વયે તેમણે “વિક્ટોરિયા થિયેટર કંપની”માં નાની ભૂમિકાઓથી કામ શરૂ કર્યું. ઉર્દૂ નાટકોમાં એમની ગાયકી ખૂબ વખણાતી. “હરિશ્ચંદ્ર”, “રાજા ગોપીચંદ”, “દિલ્લી પ્યાસ” વગેરેમાં તેમણે મહત્વની ભૂમિકાઓ કરી. 1924માં “આર્ય નૈતિક” માં તેઓ જોડાયાં. ત્યાં “એક અબળા” નાટકમાં મોહનલાલા સાથે તેમની કરુણ ભૂમિકાથી મહાન અભિનેત્રી તરીકે તેમનું સ્થાન નક્કી થઈ ગયું. પતિ દારાશા ખરાસ સાથે મળીને તેમણે પોતાની કંપની પણ સ્થાપી હતી.

માસ્ટર શનિ (1889-1961)

વીજા પુર તાલુકાના નાયક કુટુંબના વંશજ મગનલાલ રામચંદ નાયક સાત વર્ષની વયે સુરતની એક નાની કંપનીમાં જોડાયા અમદાવાદના “દેશી નાટક સમાજ”માં, તેઓ “વીણાવેલી”, “ઉદયભાણુ” અને “અશ્રુમતી” જેવાં પ્રખ્યાત નાટકોમાં અનેક નાના મોટા પાઠ કરી મથલુર થયા. હાથાભાઈ ધોળશાજીએ શનિના ગ્રહ જેવું એમનું ઈંગાણું, ગોળમટોળ શરીર હોવાથી ‘શનિ’ ઉપનામ આપેલું. એમને દીકરા જેવો ગણી હાથાભાઈ નાનો વારસો પણ આપતા ગયેલા કરુણ પુસ્ત્રપાત્ર એમની વિશિષ્ટતા ગણાતી. એ પછી “વાંકાનેર આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી”માં તેઓ દિગ્દર્શક બન્યા ત્યાં એમની તુકારામની ભૂમિકા ખૂબ વખણાતી. 1920 પછી “આર્ય નૈતિક નાટક સમાજ”માં “સમ્રાટ હર્ષ”, “રણ ગર્જના”, “જય ચિત્તોડ” વગેરે નાટકોમાં ઉમદા કામ કર્યું. 1934માં તેમણે પોતાની કંપની પણ કરી હતી.

મિસ મોતીબાઈ

જન્મ (1915 -) ભાવનગર નજીક એક ગામમાં. એમની ગુંસાઈ જ્ઞાતિ સંગીત અને અભિનયની જાણકાર ગણાય. તેથી કેળવણી મામુલી હોવા છતાં અભિનય તેમને સહજ હતો. બાળપણમાં “રામલીલા” અને પછી નાની નાટક કંપનીઓમાં થોડો વખત કામ કર્યું. મુન્નીબાઈની જેમ જ “દેશી નાટક સમાજ”ના “એક અબળા” નાટકમાં એમની ભૂમિકા ખૂબ વખણાઈ. જોકે એમને ખુદને તો “વડીલોના વાંકે” નાટકમાં ‘સમતા’ પાત્રની ભૂમિકા ભજવતાં સંતોષ થયો હતો. કહે છે, કે આંખ, અવાજ કે ફક્ત મોં જ નહીં પરંતુ એ પીઠ ફેરવીને ઊભાં હોય તો પણ એ પાત્રમય લાગતાં.

માસ્ટર વસંત (1906-1976)

ગિંઝ ગામે નાયક કુટુંબમાં વસંતરામ નામે એમનો જન્મ, પરંતુ નાનપણથી નાની નાની ભૂમિકાઓ કરતાં એમનું નામ માસ્ટર વસંત પડ્યું. એમના પિતાજી ભવાઈની ક્લામાં ખૂબ પ્રવીણ ગણાતા ‘રામદેવપીર’નો એમનો વેશ સાડા ત્રણ કલાક ચાલતો. એમના સંગીતના ગુરુ મણિલાલ ઉસ્તાદ કહેતા : “બેટા, આઠ જ દિવસ “રિયાઝ” નહીં કરે, તો કલા તને આઠ મહિના છેડી દેશે.” એવી કડક શિસ્તમાં તાલીમ લઈ 1918માં “વાંકાનેર નાટક મંડળી”માં ‘મોટા ત્ર્યંબક’ પાસે માસ્ટર વસંતે અનેક મહત્ત્વની ભૂમિકાઓ ભજવી. એ પછી “ચેલ નાટક મંડળી”માં અને ત્યારબાદ “આર્ય નૈતિક”માં પણ એમણે “રા મંડળિક”, “છત્રવિજયી રાજા સંભાજી” વગેરે નાટકોમાં કામ કર્યું.

માસ્ટર વસંતે નયુરામ સુંદરજી શુક્લના “ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર”નો ગુજરાતી અનુવાદ વાંચી અભિનયકલા, કાવ્યશાસ્ત્ર વગેરેનું જ્ઞાન મેળવ્યું હતું. હામોનિયમ વગાડવાની અને ચિત્રકામની પણ એમણે તાલીમ લીધી. 1921માં તેમણે મહાત્મા ગાંધીજીની મુલાકાત લીધી હતી. 1936થી તેઓ “દેશી નાટક સમાજ”માં જોડાયા “સામે પાર” નાટકમાં જડભરત અને “પેસો બોલે છે”માં શિવપ્રસાદની તેમની ભૂમિકાઓ ખૂબ જ નોંધપાત્ર રહી. એક નાટકના “શો” દરમ્યાન એમને સમાચાર મળ્યા કે એમનાં પત્ની મૃત્યુ પામ્યાં છે, તે છતાં નાટક પૂરું થયા પછી જ તેઓ ઘેર ગયા હતા. માસ્ટર વસંતે થોડાં નાટકો અને વાર્તાઓ પણ લખ્યાં છે.

સ્તબકની સંધિએ

બાપુલાલ અને જયશંકરની જોડી, માસ્ટર વસંત કે કાસમભાઈ, મૂળજી ખુશાલ કે મૂળચંદ મામા, કે પછી માસ્ટર શાન જેવા અનેકોએ થોડા આગળ-પાછળ, અને અમૃતકેશવ નાયકે આ બધાથી થોડા વહેલાં, પરંતુ એકંદરે આ જ ગાળા દરમિયાન, ગુજરાતની જૂની રંગભૂમિનાં દિશા, ગુણવત્તા કે વળાંકોમાં જે પ્રદાન કર્યું, એમણે જે પ્રકરનાં નાટકો તખ્તા પર રજૂ કર્યાં, નટોને જે રીતે તાલીમ આપી, તખ્તા ઉપર કે નેપથ્યે જે નિર્માણ આયોજન કર્યું એ બધું ક્યાંક ક્યાંક અલબત્ત તેજસ્વી જણાય છે; પરંતુ એકંદરે જોવા બેસો તો 1922થી 1938 વચ્ચેના ગાળામાં અન્ય દેશોના થિયેટરોમાં દિગ્દર્શકની જે ભૂમિકા વિકસિત થઈ હતી, એની સરખામણીએ જ માત્ર નહીં, પરંતુ ગુજરાતી ભાષા સાહિત્ય, નાટ્યલેખન કે એકંકીઓમાં પણ જે કંઈબની રહ્યું હતું તે દષ્ટિએ પણ, એ બધું કામ ચીલાચાલુ, બીબાંઘળ અને અતિરંજક નાટ્યતત્ત્વોથી ધંસોધસ કેમ રહ્યું, એ ખરેખર વિશ્લેષણનો બહુ મોટો મુદ્દો બની રહે છે. તે છતાં ‘મુખ્ય નટ એટલે દિગ્દર્શક’નો આ સ્તબક, ગુજરાતી રંગભૂમિના જે મુખ્ય પ્રવાહોનો એક સમયગાળો માત્ર છે, એ પ્રવાહમાં મુઠ્ઠીભર નિષ્ઠાવાનું વ્યક્તિઓના કોઈને કોઈ ક્ષેત્રના તેજ લિસોટાઓથી વધુ કશું હાંસલ ન થઈ શકે એવો રહ્યો છે. એમ તો 1898થી શરૂ થતા નટકેન્દ્રી સ્તબકનું આ

વિસ્તરણ જ છે; અને એટલે તો ચાર ચાર ઘયજા સુધી વિસ્તરતા આ સ્તબકમાં, નાના થા ‘સર્જક-મથામણ’ ના સ્તબકને જુદા પાડી પછીના સ્તબકમાં દિગ્દર્શકનો હોદ્દો પામવાના મુખ્ય નટના પ્રયત્નોને જુદા ઉપસાવી ગુજરાતી થિયેટરની એ મથામણને તપાસી જોવાનોય અહીં ઉપક્રમ રાખ્યો હતો.

“રિહર્સલ માસ્ટર”

1939માં પ્રથમ ‘ગુજરાતી રંગભૂમિ પરિષદ’ ભરાઈ, એ વખતે ફરીથી આ થિયેટર અંગે ગંભીર ચિંતન થયું, “નવી” રંગભૂમિએ પણ એ વર્ષે એક મોટો વળાંક લીધો અને એ પછી, અન્ય અનેક વસ્તુપરક (objective) પરિસ્થિતિઓ અને પરિબળો (બોલપટોની વધતી જતી લોકપ્રિયતા, નવી રંગભૂમિ માટેની મજબૂત જેલ્લાદ, બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછીનું સામાજિક પરિવર્તન, દેશની અને ગુજરાતની હાલક-ઝેલક રાજકીય પરિસ્થિતિ)ને પરિણામે જે નવી સંચેતના જાગી રહી હતી, એમાં જૂની ગુજરાતી રંગભૂમિ કદમ નહીં મિલાવી શકે એવું અનેકોને લાગવા માંડ્યું હતું. બીજી બાજુ લેખકોને ઝુકાવીને હુંકાર કરતો શેઠિયો નટની સાથો સાથ એની ભૂમિકાને હવે ખરીદી લઈ શકતો; જરૂર પડે તો એને દિગ્દર્શક બનાવી એનેય વહીવટમાં સામેલ કરી, કંપનીના માળખામાં બે ચાર આની ભાગ આપી થિયેટરના નટકેન્દ્રી માધ્યમને ઓહિયાં કરી જવા માથું ઊંચકી લેતો. વ્યવસાય સફળ થાય તો આર્થિક સલામતી મળે; પરંતુ એ વ્યવસાય માટે પણ આર્થિક સધ્ધરતા જોઈએ; અને આ સધ્ધરતા એટલે કંઈ નાટ્યતત્ત્વની સમજની સધ્ધરતા તો નહીં, નહીં ને નહીં જ !

એટલે તો 1938માં પ્રસિદ્ધ થયેલ ફિરોઝશાહ સ્તેનમજી મહેતાના “એક્ટિંગના હુન્નરનું વહેવાર શિક્ષણ” પુસ્તકમાં ‘દિગ્દર્શક’ ના પર્યાય તરીકે ‘રિહર્સલ માસ્ટર’ નો હોદ્દો, બિરુદ કે જવાબદારી તત્કાલીન થિયેટરકલાની વાસ્તવિકતાનો આપણને ખ્યાલ આપી દે છે. એમણે લખ્યું છે : (પૃષ્ઠ-255) કે, “ન ઘટે ત્યાં ગાયન, ન જોઈએ ત્યાં વાદન અને નાયની શ્રેકમશ્રેક આજકાલનાં નાટકો (1938 પહેલાંનાં)માં બેસાડી દીધી હોય છે. નાટક વચ્ચે પણ ફાર્સ અને ફાર્સ મહીં પણ ગાયન વિના ચાલે નહીં, એટલે અસ્વાભાવિકતા ઊભરી નીકળે એમાં નવાઈ શી ? આપણી રંગભૂમિના “રિહર્સલ માસ્ટરો” ખેલનું ખરાપણું ગુમાવી દેવાય, તો પણ સુધરવા માગતા ન જ હોય, તેમ ખુશખુશાલ છબરડા કરતા ફરે છે. એની ચિંતા નથી નાટકકારને, સૂત્રધારને કે એક્ટરને — ખૂન કરવા કાજે હાથમાં ખંજર ઊંચકાઈ રહેલું હોય ત્યારે ગાયન, અને એર પીને મરવા પહેલાં પણ ગાયન ! ખેલ મધ્યે તાણી તૂણીને લઈ આવવામાં આવતા કંગાળ કુરિવાજો હવે સદંતર બંધ થઈ જવા જોઈએ.”

આ પુસ્તકમાં “વન્સમોરપટુ” નટને એવી સલાહ તેમણે આપી છે (પૃષ્ઠ-102), કે “મરી ગયા પછી ઓડિયન્સના ‘વન્સમોર’ને ખાતર જીવતા થશો નહીં.” જો કે આ પુસ્તક એ

વખતના કેટલા નટોએ કે કંપનીના માલિકોએ વાંચ્યું હશે એ વાત પણ એટલી જ શોચનીય રહે છે.

પ્રેક્ષકને તો આઠ નવ ઘયકા પહેલાં મનોરંજનની જે ‘લોલીપોપ’ પકડવી દેવામાં આવેલી એમાં તંદુરસ્ત ‘ચોકલેટ’ કેવી હોય એની કદાચ ખબર નહોતી; એથી નાટક જોવા આવતી પેઢી કે એ આખા સામાજિક વર્ગમાં રસરૂચિ ન કેળવાયાં હોય, એ સહજ જણાય છે. નૃસિંહ વિભાકર, (‘રંગભૂમિ’ સામયિક) નરસિંહરાવ દિવેરિયા (‘અભિનય કલા’ પુસ્તક - 1930) કે આ ફિરોઝ શાહ મહેતા જેવા નાટ્યવિદે, સાક્ષરો કે હિતચિંતકો અવારનવાર બળતરાના બળાપા કાઢતા; અને ‘કોલેજ કન્યા’ જેવા પ્રયોગો સામે ચળવળો કરતા, તો પણ અતિરંજકતાની પૂંછડી સીધી ન જ થઈ.

ગાઈ બજાવીને કહેવાયું છે કે એકે એક કંપની “નાટકશાળા” હતી, અને તે છતાં ગીત-સંગીત અને સંવાદોની “છટા” અને “અદા”કરીથી વિશેષ, દિગ્દર્શક-કેન્દ્રી આ સ્તબકમાં વધુ કંઈપ્રાપ્ત થયું જણાવું નથી. કારણકે જે તે કંપનીની પ્રણાલી, પસંદચયેલ નાટકનું માળખું અને પ્રેક્ષકોની રૂખ પ્રમાણે આર્થિક સફળતા હાંસલ કરવા દિગ્દર્શન સહિતની થિયેટરની અથથી ઈતિ સુધીની પ્રવૃત્તિ ચાલતી હતી. એમાં આખા થિયેટરનું ‘દિગ્દર્શન’ કરી શકે એવાં કોઈવલણ, વ્યક્તિ કે વળાંકની અપેક્ષા જ ક્યાં રાખવી? ‘વન્સમોર’ના આંકડે કે ટિકિટબારીની આવકે ખેલની સફળતા કે નિષ્ફળતા મપાતી હોય, ત્યાં રંગભૂમિની ક્રમગીરીમાં કોઈ પરિવર્તનની આશા જેમ ન જ રાખી શકાય, તેમ નટ કે દિગ્દર્શકમાં જે છે, તે સિવાયનું કંઈછોઈ પણ શકે એવું વિચારવાની શક્તિ કે દૃષ્ટિ ન હોય, એ પણ આપણે ઉદાર ભાવે સ્વીકારી લેવું પડે.

આ બધામાં કહેવાતી “લોકરૂચિ અધીનતા” કરતાં, લોકરૂચિ વિશેની કંપનીના દિગ્દર્શક કે માલિકની “સમજની અધીનતા” વિશેષ દેખાય છે. એટલે ફરીથી આ દિગ્દર્શકને ‘રિહર્સલ માસ્ટર’ જ રાખી કંપનીના માલિક, અને એનેય નાણું આપતા ધીરધારિયાની પકડ ધીમે ધીમે વધવા માંડે છે. એક કારણ એનું એ પણ છે, કે આ રંગભૂમિને (કોઈદેશી કે પરદેશી સરકારનો) રાજ્યાશ્રય તો નહોતો જ તેમ કોઈ હેતુલક્ષી સંસ્થાનો સથવારો પણ નહોતા; આજની વ્યવસાયી અને અવેતન થિયેટર પ્રવૃત્તિની જેમ જ. એટલે જૂની રંગભૂમિનાં નાટકોને નમૂને બનવા માંડેલી વિપુલ દૃશ્ય-વૈવિધ્યવાળી ફિલ્મો નાટકોથી ચાર ચાકડા ચડે એવી ઘટના પ્રચુરતાથી પ્રેક્ષકોને પોતાના તરફ ખેંચવા માંડે, ત્યારે નાટકનો વ્યવસાય મૂડી રોકનારાઓની રાણી છાપ રૂપિયાની ઝેથળીમાં બંધાઈ જાય, એને આપણે સ્વાભાવિક જ માનવું પડે. વળી, એક કારણ એ પણ છે, (અને આપણે આ સ્તબકમાં જ એ નોંધી લેવું જોઈએ) કે લેખક અહીં નટ નથી બન્યો, નટ લેખક બન્યો છે (બાપુલાલ જેવો, કદાચ ન છૂટકે). લેખક માલિક બન્યો, એટલે કે એણે માલિક બનીને પણ જોયું, પરંતુ લેખક દિગ્દર્શક તો બન્યો જ નથી. કંપનીને

ચોપડે એનું નામ હતું, પણ તખ્તાને ચોખડે એ નિર્ણાયક નહોતો. જોકે તત્કાલીન પરિસ્થિતિમાં એ શું કરી શક્યો હોત એ પ્રશ્ન પણ રહે છે.

સામાજિક જાગૃતિની વાત ક્યાંક ક્યાંક દેખાઈ, પણ નવા જમાનાના ચલણી આદર્શો વટાવી જાવાની ખોરી ઘનત તો, સામાજિક “નીતિમત્તાના ઉદ્ધારકો”નાં નામ ધરાવતી એ મોટા ભાગની કંપનીઓમાં આદર્શોનાં બણાગાં અને ભાષણોનાં સંવાદોની તડકડીમાં જ છાપે ચડીને બાંગ પોકરે છે !

‘જૂની’ રંગભૂમિ

સ્તબક છ : માલિકો/ શરાફોનો સ્તબક (1939-1953)

સ્તબક સાત : પ્રવાસી નાટ્યમંડળીઓ (1953)

સ્તબક છ : માલિકો-શરાફોનો સ્તબક

1937માં “રંગભૂમિ પરિષદ”માં મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળીના માલિક બાપુલાલ નાયકે આપેલું ભાષણ “ગુજરાત સાહિત્ય સભા”એ 1945માં પ્રસિદ્ધ કર્યું. એના અંશો (“બાપુલાલ સ્મૃતિ ગ્રંથ”, પૃષ્ઠ 85) જે તારતમ્ય કહે છે, તે તત્કાલીન રંગભૂમિ (અને એમ જોવા બેસો તો સાંપ્રત સહિત સમગ્ર રંગભૂમિ)ની સ્થિતિ ઉપર પ્રકાશ ફેંકે છે :

“પ્રેક્ષકોની સચિ પ્રમાણે નાટક અને બોલપટમાં વસ્તુસંકલનાઓ યોજાય છે. અને જે વસ્તુના ગ્રાહક વધારે હોય તે વસ્તુ ધંધાદારી પૂરી પાડે છે... પ્રેક્ષકોમાં સંસ્કારી અને અસંસ્કારી એ બંને વર્ગ છે. અને ધંધાદારીઓને વધારે પૈસા આપનાર અસંસ્કારી વર્ગ છે. તો પછી કમાવાને માટે તેમને જ ભાવતું ભોજન પિરસાય એ દેખીતું જ છે. . . નાટક પાસ કે ફેઈલ કરનાર અસંસ્કારી વર્ગ હોય છે. . . તો પછી ધંધાદારીઓએ કેના અભિપ્રાય ઉપર વિશ્વાસ રાખવો? રંગભૂમિની ઉન્નતિ માટે ધંધાદારીને સહકાર આપી પનવાનોએ અને સુશિક્ષિત વર્ગે સહાયતા આપવી જોઈએ. લોકસચિ કેળવવા માટે એકલો ધંધાદારી ભોગ કયાં સુધી આપી શકે? રંગભૂમિની ઉન્નતિની ધગશવાળાઓએ આજ સુધી શું કર્યું? . . . સંસ્કારી લેખકોની કૃતિઓ સુશિક્ષિત વર્ગે એમેયોર ક્લબો તરીકે ભજવવા માંડી છે. તેમાં શું સફળતા મળી? . . . છ મહિને કે બાર મહિને એકદ કૃતિ ભજવાય અને તેનાં નાણાં કોઈ ફંડમાં ધર્મદા ખાતામાં આપવાના નિમિત્તે લોકોની ખુશામત ફરી ટિકિટો પરાણે ગળામાં ઓળવી, હાઉસ ચિકાર કરવું એમાં એ પ્રયોગની સફળતા શી રીતે મનાય ! રંગભૂમિની ઉન્નતિના પ્રયાસોની પ્રથમ જરૂર છે. કોઈ પણ એવી પ્રગતિ થયા વગર, આર્થિક મદદ મળ્યા વગર સ્વતંત્ર નાટ્યગૃહ બનવું મુશ્કેલ છે.”

નટ-દિગ્દર્શક અને મેનેજર તરીકેના લાંબા અનુભવ પછી બાપુલાલ નાયકે આ કહ્યું. જોકે એનો ઉકેલ એ વખતે, કે એ પછી આજ સુધી, આવ્યો નથી. વળી આ જ અરસામાં બોલપટોનો પ્રભાવ વધતો જતો હોવાથી નાટ્યગૃહો સિનેમા-પ્રદર્શનગૃહોમાં વધુ આર્થિક લાભ મળવાને લીધે ફેરવાયે જતાં હતાં, તેથી નાટ્ય મંડળીઓને જગ્યાઓ નહોતી મળતી એ એક વાત; પણ

બીજી વાત પણ એટલી જ મહત્ત્વની છે કે બાપુલાલ જેને “કથા-વસ્તુ-સંકલનનું વૈવિધ્ય” કહે છે તે બોલપટોમાં વધુ સુપરે થતું હોવાથી રંગભૂમિનાં કાર્ય, ઉદ્દેશ કે અભિવ્યક્તિ-રીતિ સંપૂર્ણપણે બદલાઈ જવાં જોઈતાં હતાં, એ ધંધાદારી રંગભૂમિ બદલી શકી નહીં. એને જ સમાંતર એ વખતે વિદેશોમાં, અને ગુજરાતમાં, નવી તરીકે ઓળખાવાતી રંગભૂમિ અને નાટકમાં જે નવાં તત્ત્વો હતાં એ પણ આ વાતની સાક્ષી પૂરે છે. (આડવાત તરીકે એટલું પણ અહીં ઉમેરવું જરૂરી છે, કે એ વખતે યુરોપમાં જે પ્રકારનાં બોલપટો બનતાં હતાં એ, એની પહેલાના ત્રણેક દાયકાઓમાં ત્યાંની જ રંગભૂમિમાં કુંકાયેલા નવા વાયરને લીધે, ગુદ્ય પ્રકારનાં હતાં. મંચનક્લાઓ ત્યાં અનેક નવતર રૂપે વિકસી, અને એની અસર રેડિયો અને ફિલ્મ જેવાં સમૂહ માધ્યમોમાં પણ જિલ્વાઈ, એમ દરેક માધ્યમ ત્યાં પોતાના ઉદ્દેશો સ્પષ્ટ કરતું ગયું હતું.)

અલબત્ત આ ‘જૂની’ ધંધાદારી ગુજરાતી મંચનક્લાને કોઈ સરકારી કે સખાવતી સંસ્થાનો આશ્રય કે ટેકો નહોતાં. એને માત્ર ટિકિટબારી પર જ ટકવાનું હતું, તેથી લોકરચિનો સારો-માઘે બંને પ્રભાવ એમાં નિર્ણાયક બને. પરંતુ લોકરચિને જ માત્ર “અસંસ્કારી” ગણવા કરતાં, એનું વાસ્તવિક મૂલ્યાંકન જો ત્યારે થયું હોત, તો બીજો કોઈ ઉકેલ પણ મળ્યો હોત? ગઈ સદીના મધ્યાહનથી લગભગ આઠ-નવ દાયકા સુધી, એટલે કે ત્રણ-ચાર પેઢી સુધી આ ધંધાદારી રંગભૂમિએ જે રીતે પ્રેક્ષકોનાં રસ-રચિ “કેળવ્યાં” હતાં એને પણ આ બળાપા કાઢતી વેળા બાપુલાલ નાયકે ખ્યાલમાં રાખવા જોઈતાં હતાં ?

આમ તો આ જ ગાળા દરમ્યાન (1939માં) બાપુલાલ નાયકે રંગભૂમિમાં કામ કરવાનું છોડી દીધું હતું. એ પછી મૂળશંકર મૂલાણીના સન્માન સમારંભમાં, 1942માં, પોતાનાં કેટલાંક નાટકોનાં સારાં દશ્યો બાસક વર્ષની ઉંમરે રજૂ કર્યા; અને છેવટે 1944માં, પાંચ વર્ષ “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી” બંધ રાખ્યા પછી, અમદાવાદના એક ઝવેરી શરાફની મદદથી, વડોદરાના “મોરબી થિયેટર”માં “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી”ને તેમણે પુનર્જીવિત કરી. એનાં જૂનાં નાટકો નવીન “સજાવટ”થી આડવારે રજૂ કર્યા; અને એ જ જૂના નાટ્યલેખકો પાસેથી નવાં નાટકો લખાવડાવી બાપુલાલભાઈએ દિગ્દર્શન કર્યું. અગાઉ બંધ થયેલી “લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ”ના માલિક પણ એમાં જોડાયા પછીનાં બે વર્ષમાં “શયદા”નું “નારીહૃદય” અને પ્રફુલ્લ દેસાઈનું “લાડકવાયો” નાટકો રજૂ થયાં. પછી થોડા સમયમાં જ બાપુલાલ આ મંડળીમાંથી પણ છૂટા થયા.

ધંધાદારી ‘જૂની’ રંગભૂમિ જ્યારે ધમધમતી હતી એ સુવર્ણકાળમાં મુંબઈમાં સાત થિયેટરોમાં નાટકોની જુદી જુદી કંપનીઓ નિયમિત રજૂઆતો કરતી હતી. એ વખતે આ કંપનીઓ ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રના પ્રવાસે જતી. ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં પણ અનેક કંપનીઓ નાટકોની રજૂઆતો તો કરતી જ હતી. એવામાં (1940ની આસપાસ) મુંબઈનાં થિયેટરો ધણધણ બંધ થયાં, ફિલ્મપ્રદર્શકોએ ભાડે લીધાં કે ખરીદી લીધાં. હવે મુંબઈમાં રહી હતી એક માત્ર કંપની – “દેશી નાટક સમાજ”. જાણે ફરીથી ધંધાદારી ‘જૂની’ રંગભૂમિનો તાખો

ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં ફેરવાયો, કારણ કે ત્યાં કિલ્મના માધ્યમનો હજી એટલો બહોળો પ્રસાર ત્યારે નહોતો થયો. આ અરસામાં ગુજરાત અને સૌરાષ્ટ્રમાં — જામનગર, પોરબંદર, મોરબી, ભાવનગર, જૂનાગઢ, રાજકોટ, ગોંડલ જેવાં નગરોમાં — એક એક થિયેટર; અને વડોદરા, સુરત અને અમદાવાદ જેવાં શહેરોમાં ચાર ચાર થિયેટરો અને કંપનીઓ કામ કરતાં હતાં. કરંચીમાં પણ ચારેક ગુજરાતી નાટકો રજૂ કરતાં થિયેટરો હતાં. બાપુલાલની “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી” પણ એટલે તો વડોદરાના “મોરબી થિયેટર”માં જ ફરી શરૂ થઈ હતી.

1941માં જામનગરમાં “ગેઈટી થિયેટર”માં સ્થપાયેલ “પ્રભાત ક્લા મંડળ”ની વાત અહીં ખાસ કરવી પડે : “પાલિતાણા ભક્તિ પ્રદર્શક નાટક કંપની”ના માલિક મણિશંકર ભટ્ટના પુત્ર હરિભાઈ ભટ્ટે આ કંપની શરૂ કરી. ધંધાદારી ‘જૂની’ રંગભૂમિને નાટક કંપની શરૂ કરવા શું જોઈએ? નટો અને સંગીતકારોને નોકરીએ રાખવા ઉપરાંત, ‘સીનસીનેરી’ અને નાટકો જોઈએ! એટલે હરિભાઈ ભટ્ટે એ અરસામાં ખંભાતમાં બંધ પડેલી “કાન્ન નાટક સમાજ” કંપનીનાં સીનસીનેરી અને નાટકો ‘ખરીદી’ લીધાં! પોતે લખેલા નાટક “સુવર્ણપ્રભાત” માટે પણ એમણે ‘સજાવટ’ પાછળ ખૂબ ખર્ચ કર્યો. આ આટલી હદીકત પણ એ દર્શાવી આપે છે, કે બીજા વિશ્વયુદ્ધને અંતે દેશકાળની પરિસ્થિતિ, કે તત્કાલીન સાહિત્ય અને નાટ્યલેખનથી આ ‘જૂની’ ધંધાદારી રંગભૂમિ અસ્પૃશ હતી. નવી રંગભૂમિનાં નાટકો કે એકાંકી-લેખનમાં ગુજરાતી ભાષામાં એ વખતે જે કામ થઈ રહ્યું હતું, એ (“સમાંતરોનો આલેખ”માં કે હવે પછીનાં પ્રકરણોમાં) સરખાવી જોવાથી ખ્યાલ આવશે.

“પ્રભાત ક્લા મંડળે” એ પછી અનેક લોકપ્રિય નાટકો રજૂ કર્યા. 1948માં એને લિમિટેડ કંપનીમાં ફેરવીને ટકી રહેવાનો પ્રયત્ન પણ કરી જોયો; પરંતુ આંતરિક મતભેદોને લીધે કંપની સમેટી લેવી પડી. મણિશંકર ભટ્ટનો નાટ્યકલા વારસો એમના પુત્ર જયંત ભટ્ટે જાળવી રાખ્યો, અને લેખન, દિગ્દર્શન તથા અભિનયમાં ‘જૂની’-‘નવી’ બંને રંગભૂમિમાં નોંધપાત્ર પ્રદાન કર્યું.

આ ગાળા દરમ્યાનના સૌથી વધુ ધ્યાન ખેંચતા નિર્માતા હતા ફ્રેંદુન ઈરાની. એમણે અનેક ઉર્દૂ નાટકો રજૂ કર્યા પછી 1943માં ‘નાટ્ય-નેપોલિયન’ ગણાતા કવિ મણિલાલ ‘પાગલ’ પાસે “દિલનાં ઘન” નાટક લખાવ્યું. એમાં રાણી પ્રેમલતા, મુન્નીબાઈ, સરસ્વતી, સગુણા અને ગુલામ સાબીર જેવાં પ્રથમ કક્ષાનાં કલાકારો ઊતર્યા. આ સફળતા પછી તો પ્રકુલ દેસાઈ, પ્રાગજી ઝેસા અને ‘પાગલ’નાં બીજાં નાટકો પણ તેમણે રજૂ કર્યા. પોતાની “ખટાઉ આલ્ફ્રેડ થિયેટર કંપની” બંધ થયા પછી 1955માં ઈરાની શેઠે “ન્યૂ લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ”ની રચના કરી, અને મધુસૂદન આચાર્યનું સફળ નાટક “મંગલમૂર્તિ” રજૂ કર્યું. એ દરમ્યાન એમણે નવી સંસ્થા “શ્રી લક્ષ્મી ક્લકેન્ડ્ર”ની સ્થાપના કરી અને 1959માં ધામુ સાંગાણીનું નાટક “સંસાર ચાલ્યો જાય છે” રજૂ કર્યું. ‘નાટ્યસાહસવીર’ તરીકે ઓળખાતા ઈરાની શેઠે “રાણી થિયેટર્સ”ના ઉપક્રમે મધુસૂદન આચાર્યનું “અભિનંદન” પેશ કર્યું. પરંતુ થોડા મહિનામાં જ એમણે રંગભૂમિ

પરથી વિદાય લીધી. ત્યારબાદ ચંદ્રકાંત સાંગલિની દિગ્દર્શન હેઠળ અનેક કલાકારોએ અભિનય કર્યો જેમાં આજની પેઢીનેય પરિચય હશે એવાં કલાકારો હતાં — સગુણ દેવી, અરુણ ઈરાની, જયંત ભટ્ટ, નામદેવ લહુટે વગેરે. પદ્મારાણી અને સરિતા જોષી પણ ઈરાની શેઠે પ્રકથમાં લાવેલી અભિનેત્રીઓ છે. સરિતાએ તો એ પછી “આઈએનટી.” અને “પ્રવીણ જોશી થિયેટર્સ”માં ખૂબ કામ કર્યું.

વીરરસના નાટ્યકાર ગૌરીશંકર ‘વૈરાટી’ (1889-1972)

1939માં “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી”એ કવિ ગૌરીશંકર ‘વૈરાટી’નાં બે નાટકો રજૂ કર્યાં, ત્યારે બીજી પાંચ નાટ્ય સંસ્થાઓમાં પણ એમનાં નાટકો એકસાથે ચાલતાં હોય એવું પણ નોંધાયું છે. ગૌરીશંકર રાવળ (1889-1972) મૂળ ધોળકાના, પરંતુ એ ‘વિરાટનગરી’ તરીકે પણ જાણીતું હોવાથી, ગૌરીશંકર ‘વૈરાટી’ તરીકે જાણીતા બન્યા અત્યંત ગરીબાઈમાં ઊછર્યા; યુવાનીમાં આબકારી ખાતામાં લાંચરુશવતની બદી સામે વિરોધ કર્યો, એથી નોકરી છોડવી પડી. જીવનનિર્વાહ માટે એમણે ગણિતના પાઠ્યપુસ્તકની માર્ગદર્શક લખી. થોડા અનુવાદો પછી પહેલું “કનક કેસરી” નાટક લખ્યું, જે “વિજય નીતમ નાટક સમાજ” દ્વારા 1916માં ભજવાયું. વીરરસના નાટ્યકાર તરીકે જાણીતા બનેલા ‘વૈરાટી’ના “સ્વામીભક્ત સામંત” નાટકમાં આલેખાયેલા દેશપ્રેમને જોતાં, કરંચીના સિટી મેજિસ્ટ્રેટે ‘વૈરાટી’ની ધરપકડ કરવા વૉરંટ કાઢ્યું, પરંતુ સિધી પોથાક પહેરી કવિ રતોરાત વઝેદરા પાછા આવ્યા એ પછી મોલાના અબુલકલામ આઝાદની મદદથી કરંચીનો કેસ ઉકેલવા વઝેદરાના રાજદીવાન મનુભાઈ મહેતાએ ‘વૈરાટી’ને માર્ગદર્શન આપ્યું. કવિ નિર્દોષ ઠર્યાં, અને વઝેદરામાં કાયમી વસવાટ સ્વીકાર્યો.

ફલે છે, કે કવિ ‘વૈરાટી’એ સો ઉપરાંત નાટકો, સાત ચલચિત્રોની કથાઓ અને બે હજાર ગીતો લખ્યાં છે. એમાં મહત્ત્વનાં નાટકો તે “દેશી નાટક સમાજે” રજૂ કરેલ “વીરપૂજન” (1925), “જલપ્રલય” (1927); “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી”એ રજૂ કરેલ “કર્તવ્યપંથે” (1939); “મયૂર કલામંચે” રજૂ કરેલ “નારી કે નારાયણી” (1968) વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. તેમણે “રણજિત ફિલ્મ કંપની” માટે “દિહનાં દાન” અને “સોરઠી બહારવટિયા”ની કથા પણ લખી હતી. નવોદિતો માટે એમણે ‘નટશૂન્ય’ અને ‘નટીશૂન્ય’ નાટિકાઓ લખી હતી.

શત પ્રયોગી નાટ્યકાર ત્રાપજકર

ભાવનગર પાસેના ત્રાપજ ગામે જન્મેલા નાટ્યકાર પરમાનંદ ત્રાપજકર (જન્મ 1902) પણ ગુજરાતી રંગભૂમિના આ ગાળાના મહત્ત્વના નાટ્યકાર છે. એમણે પિંગળશાસ્ત્ર અને શાસ્ત્રીય સંગીતનો અભ્યાસ કર્યો હતો. ત્રાપજકર જાતે દુહા અને ગઝલો ગાતા રાજકોટના

“લક્ષ્મીભુવન” થિયેટરમાં 1925માં એમનું “અનારકલી” નામનું પ્રથમ નાટક સફળ થયું. પછીનાં ત્રણ વર્ષોમાં એમણે છએક લોકપ્રિય નાટકો લખ્યાં. ભાવનગરમાં “વિશ્વ નાટક સમાજ” કંપનીએ “જય ચિત્તોડ” નામનું નાટક “શેઠ ડાળિયાખાઉ થિયેટર”માં ભજવ્યું. પરિણામે એમની કીર્તિ “મુંબઈ આર્થ નેતિક”ના માલિક નકુભાઈ શેઠ સુધી પણ પહોંચી. એમણે રજૂ કરેલું નાટક “રણગર્જના” જોવા ગાંધીજીએ કસ્તુરબા અને મહાદેવભાઈદેસાઈને મોકલ્યાં હતાં. કહે છે, કે એમનાં નાટકો જોવા લોકો સુરત, વડોદરા અને અમદાવાદથી મુંબઈ જતાં. ભારે નામના પ્રામ કર્યા પછી 1942માં ત્રાપજકર ગામના સરપંચ બન્યા, અને ભાવનગર રાજ્યની ધારાસભાના સભ્ય તરીકે પણ ચૂંટાયા. “લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ” દ્વારા રજૂ થયેલ ત્રાપજકરનાં નાટકો ચાલીસથી પચાસ વખત જોનારાં પ્રેક્ષકો પણ વિપુલ પ્રમાણમાં હતાં. 1954માં “રામવિજય થિયેટર”માં ભજવાયેલા “વીરપસલી” નાટકને જોવા મુંબઈ, દિલ્લી અને કલકત્તાથી, અગાઉ તારથી રિઝર્વેશન કરાવી પ્રેક્ષકો આવતા.

ફિલ્મના માધ્યમથી થિયેટર કંપનીઓને અસર થઈ, એ આક્ષેપની સાથે ગુજરાતનાં નાનાં નગરોમાં નાટકોની આ લોકપ્રિયતા સરખાવી જોવા જેવી છે. 1952-53 દરમ્યાન નવી રંગભૂમિનો સુરજ ઝળહળતો હતો ત્યારે ‘નવા’ વહેણને પારખી ત્રાપજકરે લોકકથાઓ પર આધારિત પહેલું નાટક આપ્યું - “પરભવની પ્રીત”. એમણે એમાં દુહા-છંદો સાથે સૌરાષ્ટ્ર-કચ્છની લોકસંસ્કૃતિનું આલેખન કર્યું. જૂની ધંધાદારી રંગભૂમિના છેલ્લા અવશેષ સમા “દેશી નાટક સમાજે” 1955માં એ નાટક રજૂ કર્યું. ભારત-પાકિસ્તાનની 1971ની લડાઈ દરમ્યાન તત્કાલીન વડાપ્રધાન લાલબહાદુર શાસ્ત્રીએ આપેલા મંત્ર મુજબ ત્રાપજકરે “જય જવાન” નાટક “દેશી નાટક સમાજ”ને ભજવવા લાખી આપ્યું. એમણે આજશવાણી માટે પણ અનેક નાટકો લખ્યાં હતાં.

બંડખોર નાટ્યલેખક પ્રફુલ્લ દેસાઈ

અમદાવાદના ક્લાસિકલિયપ્રેમી પરિવારમાં જન્મેલા કવિનાટ્યકાર પ્રફુલ્લ દેસાઈ (1911-1970) એ પહેલું નાટક લખ્યું “બળતો દવ” (1928); જેમાં એમણે ગાંધીજીના સત્યાગ્રહના થોડા પ્રસંગો આજેનાં હતા અમદાવાદના “ભારત ભુવન”માં એ જોવા પ્રેક્ષકોનો અસાધારણ ઉત્સાહ થયો. પોલીસ પહેરા હેઠળ આ નાટક ભજવાયું અને પ્રફુલ્લભાઈને “બંડખોર નાટ્યકાર”નું બિરુદ મળ્યું. “દેશી નાટક સમાજ”ના “સંસારના રંગ” નાટકના બે લેખકો હતા, રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ અને પ્રફુલ્લ દેસાઈ. 1943માં એ રજૂ થયું; જેમાં માસ્ટર કાસમ, માસ્ટર વસંત, ચીનુ મારવાડી, છગન ‘શેમિયો’ વગેરે ખ્યાતનામ નટોએ કામ કર્યું. “લાડકાવો” એ પછીનું એમનું બીજું લોકપ્રિય નાટક. “ખટાઉ આલ્ફ્રેડ કંપની” બંધ થતાં 1947ના અરસામાં તેમણે ગુજરાતી ફિલ્મોના સંવાદો લખ્યા પ્રફુલ્લભાઈએ પ્રભુલાલ દિવેદીનાં નાટકોનો અભ્યાસ કરી “સર્વોદય” નાટક લખ્યું. એમાં પણ એમની શૈલી મુજબ પહેલા અંકને

અંતે હદયંગમ દશ્ય-આલેખન થયું છે. આ નાટક એકધારે અઢીસો નાઈટ ચાલ્યું. મનોરંજનવેરામાંથી મુક્ત થયેલું ગુજરાતી રંગભૂમિનું એ પ્રથમ નાટક હતું. વડોદરામાં તો એ દરરોજ રજૂ થતું. એમનું બીજું શતપ્રયોગી નાટક “સંસ્કારલક્ષ્મી” પણ “દેશી નાટક સમાજે” રજૂ કરેલું. એમાં આપરેશનના દશ્ય આયોજનમાં ‘નવી’ રંગભૂમિના પ્રકાશઆયોજક રમેશ જમીનદારનો અને “સ્વપ્નદ્રષ્ટા” નાટકમાં પ્રકાશઆયોજક સુરેશ વ્યાસનો સથવારો મળ્યો હતો.

નંદલાલ શાહ

“આર્ય નૈતિક નાટક કંપની”ના માલિક નકુભાઈના પુત્ર નંદલાલ શાહ (જન્મ 1915)એ કંપનીની ટિકિટબારીએ બેસી કામની શરૂઆત કરી. નકુભાઈની કંપની એટલે કવિઓ અને લેખકોનો દરબાર ક્યારેક તો એક નાટકમાં ત્રણથી ચાર લેખકોનો સહકાર લેવાતો. એ રીતે નંદલાલને પણ “ન્યાયનાં વેર” નાટકમાં બે પ્રવેશો લખવાની તક મળી. એમનું સૌથી પહેલું નાટક “ભાવના બી.એ.”. પિતાના મૃત્યુ પછી આર્થિક ભીંસ વધતી ચાલી. કંપની એ વખતે અમદાવાદ હતી. ત્યારે વીસનગરના ચાલીસ ક્લાકરોએ નંદલાલભાઈને બોલાવ્યા, ને કહ્યું, “ગામડાંઓમાં નાટકો ભજવો, ત્યાં કોમી હુદ્દડની અસર નથી.” આમ, 1947 પછી કલોલમાં કંપની શરૂ થતાં ગામડાંઓમાં નાટકો કરવાનું તેમણે શરૂ કર્યું. 1944માં તેમણે “લક્ષ્મીકાંત કંપની” પાસેથી “માલવપતિ”, “સિરાજુદ્દોલા” વગેરે નાટકો ‘બાડે’ લીધાં. પરંતુ નાટકો નિષ્ફળ જતાં કંપની બંધ પડી. એ પછી નંદલાલભાઈનું “પૈસો બોલે છે” નાટક “દેશી નાટક સમાજે” રજૂ કર્યું, જેનું દિગ્દર્શન માસ્ટર કાસમે કરેલું. એ પાંચસો ચૌદ પ્રયોગો સુધી ચાલ્યું. કહે છે, કે ત્રણ ત્રણ મહિના અગાઉથી નાટક બૂક થઈ જતા અને રવિવારે તો બબ્બે પ્રયોગ કરવા પડતા એમનું “સાસુના વોક” અને “માડીના જાયા” નાટક બસો બસો પ્રયોગો સુધી ચાલેલાં. નંદલાલભાઈએ “પૈસો બોલે છે” પરથી ફિલ્મ પણ ઉતારેલી.

‘જૂની’-‘નવી’ના સેતુ - પ્રાગજી ડોસા

અભિનયશોખ પૂરે કરવા નાટ્યલેખન તરફ વળેલા પ્રાગજી ડોસા (જન્મ 1908)એ તેમની કારકિર્દીમાં રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ અને નાટ્યકાર જામનના પ્રોત્સાહનથી 1929માં પહેલી નાટિકા લખી – “સંસારપથ”. તત્કાલીન પંધાઘરી જૂની રંગભૂમિની શૈલીમાં એમણે ચાર પાંચ નાટકો લખ્યાં – “સટ્ટને છંદે”, “મોહ બંધન”, “પંથ ભૂલેલા” વગેરે. એમનું “ઘરનો દીવો” નાટક ખૂબ લોકપ્રિય થયું હતું. નવી નાટ્યરચિત્ર પરત્વે સભાન પ્રાગજીભાઈ આઈ.એન.ટી.નું “લગનની બેડી” 1950માં જોઈ અભિનવરચિત્રે અનુસરતા નાટ્યલેખન તરફ વળ્યા એમનું બહુ અભિનીત નાટક, તે “છેરુ-કછેરુ”. “મંગલમંદિર” નાટકે પણ એમને ખૂબ યશ અપાવ્યો છે. બાળનાટકોનું લેખન પ્રાગજીભાઈની બીજી વિશિષ્ટતા છે. ફિલ્મ જગતના મશહૂર દિગ્દર્શક

સોલસાબ મોદીએ એમનું “ધરતીનો છેડે ધર” રજૂ કર્યું હતું. ‘જૂની’થી ‘નવી’ રંગભૂમિ વચ્ચેનો સેતુ બનનાર નાટ્યકારોમાં પ્રાગજી ભાઈએ ખૂબ નોંધપાત્ર પ્રદાન કર્યું છે. તેમણે પચાસથી વધુ રેડિયો-નાટિકાઓ લખી. પ્રાગજી ભાઈનું સૌથી મહત્વનું પ્રદાન તે ગુજરાતી થિયેટરમાં ધંધાદારી કંપનીઓનો બે ભાગમાં ઇતિહાસ - “તખ્તો બોલે છે.” “ગુજરાતી નાટ્ય” માસિકનું સંપાદન પણ તેમણે થોડે વખત કર્યું હતું.

‘રસકવિ’ નાટ્યકાર રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ

‘રસકવિ’ તરીકે જાણીતા રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ (1892-1983)ની મુલાકાત અકસ્માતે નડિયાદમાં “પારસી બાલીવાલા થિયેટર કંપની”ની અભિનેત્રી સાથે થઈ અને તેઓ નાટ્યલેખન તરફ વળ્યા. સાક્ષરોની કર્મભૂમિ નડિયાદમાં રહીને રઘુનાથભાઈમાં કલાસંસ્કાર રૂપા લતા યુવાનવયે જ અનેક સંસ્કૃત પ્રશિષ્ટ નાટકોનો એમણે અભ્યાસ કર્યો. એમનું પહેલું નાટક “બુદ્ધદેવ” “મોરબી આર્ય-સુબોધ નાટક મંડળી”ના માલિક મૂળજી આશાશમ ઓઝાએ 1914માં ભજવ્યું. એમનું એ પછીનું નાટક “સૂર્યકુમારી” થેટ નકુભાઈની કંપનીએ ભજવ્યું. એમાં મોહનલાલા, મૂળજી ‘મામા’ વગેરેએ અભિનય કર્યો હતો. ‘રસકવિ’નાં ગીતો હંમેશાં ખૂબ લોકપ્રિય બનતાં. ખાસ કરીને “સ્નેહમુદ્ર” (1926), “અજાતશત્રુ” (1930) વગેરે સુમધુર ગીતોથી ખૂબ પ્રખ્યાત બનેલાં નાટકો છે. એમણે કેટલીક ફિલ્મો માટે પણ ગીતો લખ્યાં છે. 1944માં “દેશી નાટક સમાજ” એમનો વનપ્રવેશ ઊજવ્યો હતો. ‘રસકવિ’ વિશે અન્ય વિગતો અગાઉ નોંધી છે.

નાટ્યમહર્ષિ પ્રભુલાલ દ્વિવેદી

‘જૂની’ ધંધાદારી રંગભૂમિમાં નાટ્યકાર પ્રભુલાલ દ્વિવેદી (1891-1962) ‘નાટ્ય મહર્ષિ’ તરીકે જાણીતા બન્યા હતા સૌરાષ્ટ્રના વીરપુર ગામમાં એમનો જન્મ કુટુંબમાં ધર્મ અને તત્ત્વજ્ઞાનનું વાતાવરણ અકસ્માતે જાણીતા નટ પ્રાણસુખ ‘એડિપોલો’નો અમદાવાદમાં પરિચય થયો. એમણે પહેલું નાટક “દેવી વત્સલા” લખ્યું. નૃસિંહ વિભાકરના “અબજોનાં બંધન”ની નિષ્ફળતા પછી પ્રભુલાલભાઈએ “માલવપતિ” નાટકથી કંપનીને બેઠી કરી. “હૃદયના શુદ્ધ પ્રેમીને...” અને “એક સરખા દિવસ સુખના કોઈના જતા નથી...” જેવાં લોકપ્રિય એમનાં ગીતો માસ્ટર અશરૂખાનને મોઢે ગવાયેલાં. “લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ” માટે તેમણે બે શતપ્રયોગી નાટકો લખ્યાં - “વડીલોના વાંકે” અને “સંપત્તિ માટે”. કહે છે, કે ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રનું કોઈ પણ ગામ બાકી નહીં હોય, જ્યાં “વડીલોના વાંકે” ન ભજવાયું હોય. 1941માં “સંપત્તિ માટે” નાટક બસોસિત્તેર પ્રયોગો સુધી એકધારે ચાલ્યું હતું. એ પછી એમણે “સંતાનોના વાંકે” નાટક લખ્યું હતું. ઉચ્ચ સાહિત્યના સર્જક મનાતા ‘જૂની’ ધંધાદારી રંગભૂમિના આ સૌથી સફળ લેખકનું સાહિત્યિક નાટક તે “વિદ્યાવારિષિ ભાર્ગવ”. જીવનનાં

અંતિમ વર્ષોમાં બંને આંખ ખોવા છતાં તેમણે લેખનકાર્ય ચાલુ રાખ્યું હતું. “દેવર”, “ગુમાસ્તા”, “બહુરાની” વગેરે એમની લખેલી ફિલ્મોએ રજતજ્યંતિ ઊજવી હતી. 1961માં એમને કેન્દ્ર સરકાર તરફથી શ્રેષ્ઠ નાટ્યકારનો ઍવોર્ડ મળ્યો હતો.

મણિલાલ ‘પાગલ’

કવિ ‘પાગલ’ કહેતા કે, “જ્યારે કંપનીના નટોના છ છ મહિનાના પગારો ચડી ગયા હોય, લેણદારો પક્કા ખાતા હોય અને કંપની બંધ થવાની તૈયારીમાં હોય, ત્યારે મારાં નાટકોથી કંપની તરી જાય; બાકી થરત એટલી, કે દશ્યના હું દોઢસો રૂપિયા લઉં; અને બહારગામથી એ મોકલું, તો માલિકે વી.પી.પી. છોડાવવું પડે.” આ કંઈ કિવદંતી નથી, અને હોય તોય કવિ ‘પાગલ’ નાં નાટકોની લોકપ્રિયતાની સાક્ષી તો પૂરે જ છે, પરંતુ એ ઉપરાંત કવિના મિજાજનો અણસારો પણ આપે છે ! “લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ” માટે લખેલા “અમર આશા” નાટકમાં બ્રિટિશ સરકાર સામે ગર્ભિત રીતે બંડ જગાવવાનું એક દશ્ય હતું. મોહનલાલા એમાં અભિનય કરતા બ્રિટનના સૈનિકો મીઠાના કપાસનું નાચતાં નાચતાં રક્ષણ કરે, અને ગાંધીજી આવે એટલે ભાગી જાય એ દશ્ય સામે વડોદરાના સૂબાએ વાંધો લીધો, અને મુંબઈના પોલીસ ખાતાએ નોટિસ આપીને કંપની ત્રણ મહિના બંધ રખાવી. આવાં સાહસો “લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ” કરી શકે અને મણિલાલ ‘પાગલ’ કયવી શકે.

સૌરાષ્ટ્રમાં ત્રાપજ ગામના મણિલાલ ત્રિવેદી (1884-1966) બહુ ભણી શક્યા નહોતા. મુંબઈમાં એક વોશીમાં પીરસણિયા અને પછી રસોયા તરીકે પણ તેમણે કામ કરવું પડ્યું હતું. મણિલાલે ખૂબ નાટકો જોયાં, “ભક્ત બોહણ” નાટકમાં પ્રહસન વિભાગ લખ્યો. એ વાંચી મૂળચંદ ‘મામા’ પેટ પકડીને હસ્યા, ને ત્યારથી મણિલાલ લેખક તરીકે સ્વીકારાયા એ પછી “આર્ય નૈતિક કંપની” માટે રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટે લખેલ “સૂર્યાકુમારી” નાટકમાં મૂળચંદ ‘મામા’ ની ભૂમિકા મણિલાલ પાસે લખાવવામાં આવી (આ ધંધાદારી કંપનીઓમાં આવુંય બનતું — બે લેખકો મળીને એક નાટક લખે; એક નાટક લખે અને બીજો ગીત લખે; એક મુખ્ય કથાનક લખે અને બીજો પ્રહસન વિભાગ લખે; કે ક્યારેક કોઈ નટ પોતાને ગમતા લેખક પાસે પોતાની ભૂમિકા લખાવડાવે — જ્યારે આખું નાટક બીજા કોઈએ લખ્યું હોય !) પ્રહસન લખવાની કવિ ‘પાગલ’ ને બહુ ફાવેલ હતી. પહેલા જ “પ્રહસન વિભાગ” માં એમણે પાત્રને વાક્યે વાક્યે તકિયાકલમ આપી : “અમારી આમ બાબત છે.” 1916માં શૈલિદાસ વ્યવહારમાં લોકો એનો ઉપયોગ કરતા થયા હતા. 1917માં કવિ મનહરના “સ્વદેશ સેવા” નાટકનો ત્રીજો અંક ફરી લખવા કવિ ‘પાગલ’ ને સોંપવા સૂચન થયું. પરંતુ તેમણે નવું નાટક લખી આપવા તૈયારી બતાવી, પણ કોઈનું લખેલું નાટક સુધારી એ લેખકનું અપમાન ન કર્યું. પોતે ‘પાગલ’ ઉપનામ ભલે ધારણ કર્યું હોય, પણ એમના દિલમાં દિલાવરી હતી. આ દરમ્યાન પ્રભુલાલ દ્વિવેદી, રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ અને મણિલાલ ‘પાગલ’ — એ ત્રણેય સમર્થ લેખકોથી રંગભૂમિ ધમધમતી હતી.

એક વખત “આર્ય નૈતિક નાટક સમાજ”, “લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ” અને “દેશી નાટક સમાજ” એ ત્રણેય કંપનીના માલિકોએ સિંક્રીકેટ કરી, કે ક્રિવ ‘પાગલ’નું નાટક લેવું નહીં ! ક્રિવ ‘પાગલ’ તો “પારસી ઈમ્પીરિયલ થિયેટ્રિકલ કંપની” ને સામેથી જઈને “વીર ગર્જના” નાટક આપ્યું; અને બે પ્રયોગમાં જ કંપનીનો ખર્ચ નીકળી ગયો. ત્રીજે દિવસે ‘પાગલ’ મહાશય છાતી કઢીને “વિક્ટોરિયા”, “બાલીવાલા” અને “ભાંગવાડી” થિયેટરે ફરવા નીકળ્યા અને પરિણામે પેલી સિંક્રીકેટ તૂટી !

એ વખતે એવું કહેવાતું, કે “દુનિયા કેવી હોવી જોઈએ” એ પ્રભુલાલ દ્વિવેદીનાં નાટકોમાં હોય, પણ “દુનિયા કેવી છે” એ ‘પાગલ’નાં નાટકોમાં હોય ! એમણે “સળગતો સંસાર” નાટકમાં મુખ્ય નાયિકાને જ ચારિત્ર્યભ્રષ્ટ ચીતરી હતી. મુંબઈમાં ‘પાગલ’નું છેલ્લું લખાયેલું નાટક તે “અભિલાષા”, એમાં સીને-અભિનેત્રી શાંતા આપ્ટેએ અભિનય કર્યો હતો. એમનાં લખેલાં કુલ નાટકોની સંખ્યા સો ઉપર થવા જાય છે. ક્રિવ ‘પાગલ’ કહેતા કે, “ગુજરાત જેવું નાટકોનું કદરદાન કરેઈ નથી એણે આપેલાં પન-કીર્તિને જીવવા કદાચ અમે યોગ્ય નહોતા” એમની દિલાવરીનો અંતિમ પ્રસંગ જોઈએ : પંચોતેર વર્ષ પૂરાં થતાં 1956માં એમના અમૃત મહોત્સવ સમયે એમણે પોતાના જ કરેઈ નાટકને બદલે રાજકોટના “સૌરાષ્ટ્ર ક્લા કેન્દ્ર” પાસે પ્રાગજી એસાનું “મંગલ મંદિર” નાટક ભજવવાનું સૂચન કર્યું હતું.

ક્લકત્તાથી મુંબઈ સુધીના પ્રેક્ષકોમાં જાણીતા ચાંપશી ઉદ્દેશી (1892-1974)એ બે એતિહાસિક નાટકો બાદ કરતાં બાકીનાં બધાં રાષ્ટ્રીય ભાવનાથી સભર સામાજિક નાટકો લખ્યાં : “ગરીબનાં આંસુ”, “આજની દુનિયા”, “ઘેલી ગુણિયલ” વગેરે. એમની લેખન શૈલી સાહિત્યિક કક્ષાની ગણાતી જ્યાં ત્યાં સુધી “નવચેતન” માસિકનું સંપાદન તેમણે કર્યું હતું. “સ્મૃતિ સંવેદન” (1954) નામે એમણે એક આત્મકથા પણ પ્રસિદ્ધ કરી છે.

નાટ્યલેખક તરીકે “જૂની” રંગભૂમિના પાંચમા-છઠ્ઠા દાયકામાં ખૂબ નામના પ્રાપ્ત કરનાર દામુ સાંગાણીએ રાજકોટને કેન્દ્રસ્થાન બનાવી રંગભૂમિ ગજાવી હતી. આ ઉપરાંત રાષ્ટ્રીય ઉત્થાનના સંસ્કારોને નાટકોમાં ઝીલનાર બાબુભાઈ ઓઝા; સુરતની નાટ્ય મંડળીઓમાં જાણીતા બનેલા ગમનલાલ ‘પુષ્પ’ તેમજ ગોરીશંકર ક્રિવ, વિજય ભટ્ટ, નિઝમુદ્દીન, ક્રિવ કિશોર વગેરેએ પણ ‘જૂની’ ગુજરાતી રંગભૂમિને સમૃદ્ધ કરી છે. “પ્રભાત ક્લા મંડળ” માટે જ્વેરચંદ મેઘાણીની વાર્તા પરથી હેમુભાઈ ભટ્ટનાં “શેણી-વિજાણદં”, “ચં નવધણ” અને “રાણકેલી” વગેરે લોકકથાઓને આધારે 1947ની આજુબાજુ લખાયેલાં નાટકોનો પણ અહીં ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ.

1940 પછી સૌરાષ્ટ્ર-ગુજરાતનાં નાનાં મોટાં નગરોમાં લગભગ બેએક ડઝન નાની નાની કંપનીઓ સ્થપાઈ હતી. એમાં નોંધપાત્ર આટલી :

ચીમન ‘ચકુલ’ નામે રંગભૂમિ જગતમાં જાણીતા બનેલા ચીમનલાલ ભોજકે અમરેલીમાં “ચેતન નાટક સમાજ”ની સ્થાપના કરી અને દામુ સાંગાણી કૃત પહેલું નાટક

“કેની લક્ષ્મી ?” ભજવ્યું. ઓઠેક વર્ષ આ કંપનીએ સોરાષ્ટ્રનાં જુદાં જુદાં શહેરોમાં રજૂઆતો કરી હતી.

“ન્યૂ બાલીવાલા પ્રોડેક્સ કંપની” પણ એ જ રીતે 1940થી 1948 વચ્ચે સક્રિય હતી. વડોદરામાં પ્રભાશંકર રાજા રામ ભટ્ટે 1943માં “રંજન નાટક સમાજ” ની સ્થાપના કરી. તેમાં તેમણે ચાંપશીભાઈ ઉદ્દેશી અને માધવસિંહ બારોટનાં નાટકો મુખ્યત્વે રજૂ કર્યાં.

1952માં રાણી પ્રેમલતાએ પણ “પ્રેમલક્ષ્મી નાટક સમાજ” દ્વારા પ્રફુલ્લ દેસાઈ અને ઘમુ સાંગાણીનાં નાટક રજૂ કર્યાં હતાં.

સંગીતકારો

લગભગ સો વર્ષના ‘જૂની’ ધંધાદારી રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં નાની-મોટી આશરે બસોથી પણ વધુ નાટ્યસંસ્થાઓ ઊભી થઈ અને બંધ પડી, એ પૈકી માત્ર “દેશી નાટક સમાજ” મુંબઈમાં “ભાંગવાડી” માં વર્ષો સુધી કામ કરતી રહી. ધંધાદારી રંગભૂમિનું બહુ અગત્યનું પાસું એનાં ગીતો ગણાય છે. ‘રસકવિ’ રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ, પ્રભુલાલ દ્વિવેદી કે ત્રાપજકર જેવાનાં ગીતો તો લોકજીભે રમતાં, એની ગ્રામોફોન રેકર્ડો ઝિતરતી અને ‘ઓપેરા’ તરીકે પુસ્તકકારે ગીતો પ્રસિદ્ધ થતાં. પરંતુ બાકીના અનેક લેખકોનાં અસંખ્ય ગીતો અને એની ગીત-સંગીતરચના તો કાળના ગર્ભમાં ભુલાઈ જવા આવી છે. એના સંગીતકારોમાં કાસમભાઈ મીર, વાડીલાલ નાયક, લલુભાઈ નાયક, માસ્ટર મોહન જુનિયર, માસ્ટર છિલાજી, મોતીબાબુ, સરસ્વતી દેવી, દલસુખલાલ ભોજક વગેરે ખૂબ મહત્ત્વનાં છે. આ ગીતો અને એની ધૂનોમાં ગેયતા અને વિવિધતા હતી; એ સાદાં, સરળ અને સુબોધ હતાં, એની બેતબાજી ક્યારેક જોડકણાં જેવી લાગતી, પરંતુ એટલે જ કદાચ એ સરળતાથી લોકોને યાદ રહી જતી. કેટલાંક ગીતોમાં તો કવિનું આગવું જીવનદર્શન પ્રગટ થતું. શૃંગારરસનાં ગીતો લયાત્મક મંજુલ શબ્દાવલિથી સભર રહેતાં. અલંકારો અને પ્રતીકોનો છૂટથી ઉપયોગ થતો.

આખા નાટકમાં અમુક સંખ્યામાં અને અમુક રસનાં ગીતો તો હોવાં જ જોઈએ. એની રજૂઆત પણ ઘટ્ટકેશ અને અતિશયોક્તિથી કરવામાં આવતી. ગીતના જેટલા ‘વન્સમોર’ થાય એટલા પ્રમાણમાં કવિ, ગાયક, સંગીતકાર, નાટક અને કંપની સૌની સફળતા મપાતી. આ મર્યાદાને લીધે નવીનતા, પ્રયોગશીલતા કે વિવેકનો મદદ અંશે ભોગ લેવાતો. ક્યારેક અમુક રસનાં ગીતો માટે, આજની ફિલ્મોની જેમ, કથાને વળાંકો અપાતા; પરિણામે ગીત અને કથા બન્ને કૃત્રિમ બની જતાં. અનેક નાટકોમાં તો પાત્ર, કથા, પ્રહસન વિભાગ અને એનાંય ગીતો ચાર જુદી-જુદી દિશામાં ગતિ કરતાં લાગતાં !

ધંધાદારી રંગભૂમિનાં નાટકોની રજૂઆતનું બીજું મહત્ત્વનું પાસું તે ‘સીનસીનેરી’, તખ્તા પરની સજાવટ અને યાંત્રિક કચમતો. કોઈ પણ દશ્યને “ચેચક, રંગીન અને સનસનાટીથી ભરપૂર” બનાવવા માટે ભડભડતી આગ, વરસાદની ઝડીઓ, વહેતી નદીઓ,

ધૂધવતા સાગર, ધરતીકંપો, જ્વાળામુખીઓ દેખાડતાં. પિસ્તોલના ધડકે પરદા ખૂલે અને બંધ થાય; મહેલો ખડ થાય અને ગાયબ થાય; વૃદ્ધો બાળકોમાં ફેરવાઈ જાય અને પાત્રો ધરતીમાં સમાઈ જાય. મરાઠી નાટ્યકર મામા વરેકર અનેકવાર કહેતા, કે “ગુજરાતી રંગભૂમિ કચમતોમાં મરાઠી રંગભૂમિથી આઈ(મા) આહે.”

જોરદાર ભેતબાજીનો ઝોક, અકઝમાળનો અતિરેક, જીવલેણ હરીફાઈ, અન્ય અસરોમાં નાટ્યતત્ત્વને મળેલું ગૌણત્વ, ખુદ નાટકનું ફિક્કું પોત, સત્તાશીલ માલિકોનો અહંભાવ, સાહિત્યકારોને આવકારવાની કે સાચવવાની મતિ અને શક્તિનો અભાવ વગેરે અનેક કારણોને લીધે પંધાદસી ‘જૂની’ રંગભૂમિ કદી નવો ચીલો અપનાવી ન શકી. રંગભૂમિના કેન્દ્ર હંમેશાં કંપનીનો માલિક અને નટ રહ્યો, અને પરિણામે નાટ્યવિષયક અજ્ઞાન, સટ્ટાખોરી, અંગત રાગદ્વેષ, કર્તૃકર્તૃની અસ્થિરતા નિર્ણાયક પરિણામ બની ગયાં હતાં. આ નટો અને માલિકો મોટાભાગે કલા-નિરક્ષર હતા. 1940 પછી ફિલ્મના માધ્યમ સાથે હરીફાઈમાં ન ટકી શક્યાથી પંધાદસી રંગભૂમિ તૂટતા ચાલી ત્યારે એના માલિકો વધુ ઝનૂનથી એનો ઉપયોગ કરી લેવા તરફ વળ્યા. મુંબઈથી ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં પંધાદસી રંગભૂમિનો તખ્તો પકટાયો ત્યારે, મંચનક્વાળી દૃષ્ટિનો અભાવ વધુ વરતાવા માંડ્યો. નટો પણ એટલા ઉચ્ચ કક્ષાના નહોતા મળતા, અને ફક્ત કમાઈ લેવાની વૃત્તિ જોરદાર હતી. એટલે “રંગભૂમિ પરિષદ” પછી બાપુલાલ નાયકે “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી”ને પહેલી વખત તાળું માર્યું ત્યારથી માંડી, 1950માં આર્ય નૈતિક નાટક મંડળી બંધ થઈ અને 1952માં પંધાદસી રંગભૂમિનો શતાબ્દી મહોત્સવ ઊજવાયો ત્યાં સુધીનો ગાળો મોટા ભાગે ફક્ત પંધો કરી ખાવા ભેગા મળેલા “માલિકો-ચારાફોના સ્તબક” તરીકે ઊપસતો લાગે છે.

શતાબ્દી મહોત્સવ

પૂરતા સંશોધનના અભાવે 1842 ને બદલે 1852માં ગુજરાતી રંગભૂમિનો આરંભ થયાનું ગણી, 1952માં ગુજરાતી રંગભૂમિનાં સો વરસ “ગુજરાતી નાટ્ય શતાબ્દી સમિતિ” તરફથી ઊજવવામાં આવ્યાં. સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિઓમાં જીવંત રસ ધરાવતા પ્રાણલાલ દેવકરણ નાનજીના પ્રમુખપદે “ભારતીય વિદ્યા ભવન”માં કનેયાલાલ મુનશીના વિશેષ અધિષ્ઠાપે આ ઉત્સવમાં છ સળંગ નાટકો ભજવાયાં. એક નાટ્યપ્રદર્શન યોજાયું જેમાં હસ્તપ્રતો, ‘ઓપેરાઓ’, પુસ્તકો, તસવીરો, પરદાઓ અને પોશાકો ‘જૂની’ રંગભૂમિની યાદ તાજી કરતાં હતાં. “દેશી નાટક સમાજે” “શંભુમેળો” નાટક રજૂ કર્યું અને એક દિવસ એકાંત્રીઓ રજૂ થયાં. એમાં માસ્ટર અશરૂખાને પણ “માલવપતિ મુંજ”નાં દર્શ્યો પેશ કર્યાં. આ શતાબ્દી મહોત્સવને પરિણામે “ગુજરાતી નાટ્યમંડળ”ની સ્થાપના થઈ, અને સંશોધન અને ઈતિહાસ લેખનની યોજના બનાવવામાં આવી. મંડળ તરફથી “ગુજરાતી નાટ્ય” નામનું એક માસિક શરૂ થયું. એમાં નાટકો અને નાટ્ય લેખો નિયમિત પ્રસિદ્ધ થવા માંડ્યાં. આ

શતાબ્દી નિમિત્તે એક સ્મારકગ્રંથ પ્રસિદ્ધ થયો એમાં રઘુનાથ ભટ્ટ, પ્રભુલાલ દ્વિવેદી, ચંદ્રવદન મહેતા, જયંતિ દલાલ, પ્રાગજી ડોસા વગેરે રંગભૂમિના લેખકોએ નાટ્યક્ષેત્રના અને નાટ્યતત્ત્વના સંશોધનાત્મક વિદ્વાતાપૂર્ણ લેખો લખ્યા આ બધાંને પરિણામે સ્થગિત થતી જતી રંગભૂમિને વેગ મળ્યો.

સ્તબ્ધ સાત : પ્રવાસી નાટ્ય મંડળીઓ (1953થી—)

તે છતાં ઉદ્દેશ અને લોકપ્રિયતા ગુમાવી રહેલી આ રંગભૂમિ એટલી તો બેઢી ન થઈ શકી, કે જેથી પોતાની ગૌરવગાથા ફરી એક વખત લખી શકે. રંગભૂમિ શતાબ્દી પછી ગુજરાત અને સૌરાષ્ટ્રનાં નગરોમાં હવે ચાલતી નાટ્યપ્રવૃત્તિના મહત્ત્વના પ્રશ્નો અંગે ચર્ચા વિચારણા કરવા 1958માં પ્રથમ “ગુજરાતી નાટ્ય સંમેલન” ભરાયું. એમાં નાટકની ભજવણી-ચક્રસણી અને અન્ય સવલતો વિશે ઠરાવો થયા. 1953થી તો વધુ પ્રમાણમાં ધંધાધારી નાટક કંપનીઓ બંધ થવા માંડી હતી. ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રનાં નગરોથી પણ દૂર ધકેલાઈને આ કંપનીઓ જિજ્ઞાસાનાં મુખ્ય મથકો અને ગામડાંઓમાં જ ક્રમશઃ બાંધેલાં થિયેટરોમાં નાટકો કરતી હતી. 1958માં “ગુજરાતી નાટ્યમંડળ”ના પ્રતિનિધિને ઉત્તર ગુજરાત, કચ્છ અને સૌરાષ્ટ્રમાં આવી વીસેક નાની નાટ્યકંપનીઓની ભાજ મળી હતી.

ગામડાંઓમાં નાટકો ભજવતી આ નાની નાટક મંડળીઓના કલાકારો મોટા ભાગે વર્ષના આઠ મહિના નાટકો ભજવે અને ચોમાસું બેસતા વતનમાં જઈ ખેતી કરે. આ મંડળીઓમાં મુખ્યત્વે નાયક, તરગાળા, ભોજકો અને બ્રાહ્મણ કલાકારો હોય, અને મોટા ભાગે બધાં કુટુંબીજનો જ હોય. મંડળીમાં સરેરાશ ત્રીસથી ચાલીસ માણસો સહકારી ધોરણે એ ચલાવે. જાણીતાં ગામોમાં સરપંચ કે અગ્રગણ્ય વ્યક્તિની મંજૂરી મેળવી, કોઈ ધર્મશાળા કે નાતની વાડીમાં ક્રમશઃ તપ્તો ઊભો કરી, પરદા લટકાવી વીજળીના એકધારા પ્રકાશમાં તેઓ કડકડટ સંવાદો બોલી નાખે. કલાકારોને રહેવા માટે નાની રાવટીઓ બાંધવી પડે, કે કોઈનાં ઘર ભાડે રાખવાં પડે. કરકસરના હેતુથી ઓછાં પાત્રાવાળાં નાટકો થોડા ખર્ચે રજૂ થાય. નવાં નાટકો માટે પુરસ્કારની રકમ આપી ન શકતી હોવાથી, તેમજ એ પ્રકારની રજૂઆતો માટે કદાચ લેખકો પણ મળતા ન હોવાથી, તેઓને જ મળે એ ભજવવું પડતું. એ મોટા ભાગે પૌરાણિક-એતિહાસિક જ હોય. એમાંય ‘ક્રૅમિક’ અનિવાર્ય ગણાતું.

નાના ગામમાં એક શોમાં તો આખું ગામ નાટક જોઈ લે, અને પરિણામે કંપનીએ રોજ રાત્રે નવું નાટક કરવું પડે. દરેક નટોને આખો ને આખો નવો પાઠ પાઠ ન પણ હોય, એટલે ‘પ્રોમ્પ્ટિંગ’ પર આધાર રાખવો પડે, એમાં અભિનયની ઝીણવટની તો વાત જ ક્યાં કરવી? ક્યારેક પરદા અને ‘ડ્રેસ’ પણ એકનાં એક વાપરવાં પડે. પ્રેક્ષકોને આકર્ષવા કોઈ નર્તકીને ‘ફિલ્મી ડાન્સર’નું નામ આપી ફિલ્મી ગીતો પર નૃત્ય કરાવવામાં આવે. રસવૃત્તિ ઉત્તેજવા કહેંગી અંગભંગિઓનો આશરો લેવો પડે. અને એના ‘વન્સમોરે’ નાટકો ચાલે. આવી નાટક

મંડળીઓના એક અનુભવી કાર્યકર્તાએ નાટક મંડળીની વ્યાખ્યા આ પ્રમાણે કરી : “જેની શરૂઆત રસોડાથી થાય અને જેનો અંત પણ રસોડાને કારણે જ થાય” સતત વધતી જતી મોંઘવારીમાં સહિયારું રસોડું પૂરતાં પોષક તત્ત્વો ન આપી શકે અને પરિણામે સારા નટો એ રખડપટ્ટીથી સ્વાભાવિક રીતે દૂર જ રહે. વળી એમાં ઉમેરાય નાટ્યની રજૂઆતની અગવડો, પ્રવાસ અને સાધન-સરંજામની ફેરવણીની તકલીફો, પાકું થિયેટરોનો અભાવ, સેન્સરબોર્ડ પાસેથી જિલ્લાવાર લાયસન્સો મેળવવાની મુશ્કેલીઓ, પોલિસ પરવાનગી માટેની દોડદોડી, મનોરંજન કર અને પ્રેક્ષકોની છેલ્લી હરોળ સુધી દ્રશ્ય અને શ્રાવ્ય તત્ત્વને પહોંચતાં કરે એવાં સાધનોની ખેંચ

તે છતાં હજી આજ સુધી આ ધંધાદારી પ્રવાસી નાટક મંડળીઓ (1953 પછીના સ્તબકની પ્રધાન પ્રવૃત્તિ) પહોંચાય નવા જિલ્લા મથકે કે નાના ગામડે, જઈ મળે એવાં નાટકો લઈને, આવડે અને શક્ય હોય એ રીતે પેટિયું રળતાં, લોકોનું મનોરંજન કરે છે. એક વાત આપણે બહુ સ્પષ્ટપણે સમજી લેવી જોઈએ કે ગામડાંઓમાં વસતી આપણી મુંગીમંતર, બહુમતી ધરાવતી પ્રજા સુધી, સો વર્ષ થવા આવ્યાં તે છતાં, ક્લિષ્ઠ થિયેટરો પહોંચી શક્યાં નથી; તેમ પરંપરિત (લોક)નાટ્ય ભવાઈ ગામેગામ નિયમિત રમાતી નથી. ભવાઈ મંડળીઓ પણ મોટા ભાગે આ નાટ્ય મંડળીઓની જેમ જ લોકસ્થિતિ સંતોષવા શક્ય હોય ત્યાં પહોંચવા પ્રયત્નશીલ છે. એ સિવાય અન્ય મંચનકલા કે લોકગીત, નૃત્ય કે ભજનકીર્તન કેટલા પ્રમાણમાં આ બહુમતીમાં મનોરંજન સાથે જીવન-સંસ્કાર સીંચી શકે? અભિનવ નવી રંગભૂમિ કે ધંધાદારી પ્રવાસી રંગભૂમિને પણ ત્યાં પહોંચવું પોસાતું નથી. આ બધું વિચારતાં એક બાજુ રેડિયો-ટેલિવિઝન જેવાં પ્રસારણનાં સમૂહમાધ્યમોની જવાબદારી વધે છે, તો બીજી બાજુ એ માધ્યમોની ભાષા મોટે ભાગે શહેર અને મધ્યમવર્ગકેન્દ્રી હોવાથી મનોરંજન અને માહિતીનાં સાધનોથી ગ્રામ વાસીઓ આજે વંચિત રહી જાય છે.

દોઢસો વરસે

1842થી શરૂ કરી લગભગ દોઢસો વર્ષની આ મજલમાં કેવાં કેવાં થિયેટર અને નાટ્યના સ્તબકો આવ્યા – 1878) સુધી તો નટોએ “વિવિધ મંડળીઓ” રચી; એ પછી હાથાભાઈ ધોળાશાજી અને ઓઝા ભાઈઓએ 1898 સુધી “માલિક તરીકે લેખક”ની ભૂમિકા ભજવી; 1898માં બાપુલાલ અને જયશંકર સાથે મળતાં નટો કેન્દ્રમાં આવ્યા; પરંતુ માલિકોના સતત હસ્તક્ષેપથી કંટાળી 1913-22 વચ્ચે ફૂલચંદ માસ્તર, મૂલાણી અને ડૉ. નૃસિંહ વિભાકર જેવાઓએ “સર્જક મથામણ” કરી જોઈ; 1922થી મુખ્ય નટે (આવડી એવી) દિગ્દર્શકની ભૂમિકા ભજવી; 1939 પછી મોટાભાગે મિજાજી અહંકારી શેઠિયાઓની જોડુકમી વધી અને ધનિક “નાણાં ધીરનારાઓ”નો ભરણે વધ્યો, અને 1953 પછી ક્લિષ્ઠના માધ્યમના સંપૂર્ણ આક્રમણ પછી મુંબઈથી નાનાં નગરો, અને પછી તો જિલ્લા મથકો અને ગામડાંઓ સુધી “પ્રવાસી કંપનીઓ” તરીકે નાટ્ય મંડળીઓએ રઝળપાટ શરૂ કરવી પડી. સ્વાતંત્ર્ય પછી પણ કોઈને આ મંડળીઓ

(અને એમ તો અન્ય લોકકલા/મંચન માધ્યમો)ને પણ જેવાં છે તેવાં સાચવવા કે વિકસાવવાનું ન સૂઝ્યું; તેમ એના પરદા-પોશાકો જેવાનું સંગ્રહસ્થાન બનાવવાનુંય કોઈને મન નથી થયું. 1961થી શરૂ થયેલ રાજ્યની સંગીતનાટક અકાદમીએ જૂનાં નાટકોનું નામ પૂરતું પ્રકાશન કર્યું છે; “ગુજરાતી નાટ્યમંડળ” શરૂ કરેલ એનાં થિયેટરના ઇતિહાસનું કામ પણ વ્યવસ્થિત પૂરું થયું નથી. આ બધુંય આપણી સરકારી કે જાહેર સંસ્થાઓના અભિગમો માટે શોચનીય છે. રંગભૂમિના ઇતિહાસો “સુવર્ણયુગ”, “કથીરયુગ” તરીકે આલેખવા કરતાં, કે શહેરના રસ્તાઓને અપાતાં નામની જેમ એમાં મહાનુભાવોની તકતીઓ મૂકવાને બદલે, અમુક ચોક્કસ સમયગાળામાં જે બન્યું એને તાર્તવિક રીતે વર્ણવવું જ ઉચિત લાગ્યું છે.

જે ‘નથી થયું’ એનાં ચોદણાં રડવાનો કે વાંક કાઢવાનો અર્થ ઉદ્દેશ નથી. પરંતુ દોઢ સૈકા સુધી બહુ નાનાશા ફેરફારો સિવાય મોટે ભાગે આખા થિયેટરમાં એક જ રૂપઘાટ ઊતર્યા કરે, કોઈ પણ નવી વાતને ઉપેક્ષિતે ફેંકી દેવાય અને અન્ય દેશકાળમાં નાટ્ય થિયેટર કર્મમાં પાયાનું જે જે શક્ય બન્યું એ બધું જ અવગણાય, એ તો નાદર લોચ તોય ગમે તેવા હુન્નરને ઉપકારક ન જ નીવડે. નથી જ નીવડયું. થિયેટરની ભૂગોળથી માંડીને બધું જ જો શરૂઆતમાં ‘ઇમ્પોર્ટ’ કર્યું, તો પછી પણ ‘ઇમ્પોર્ટ’ કરતાં રહેવું જોઈતું હતું, અને જો સ્વદેશીનો જ આગ્રહ રાખવો હતો, તો ભવાઈના રૂપ-ઘાટને સાંપ્રત આવશ્યકતા અનુસાર પળોટીને કે સંસ્કૃત નાટ્યપ્રણાલી પ્રમાણે ભરતમુનિને અનુસરીને ગુજરાતી થિયેટરને વિકસવા દેવું જોઈતું હતું. પણ સંસ્કૃતમાંથી ધંધાદારી રંગભૂમિએ લીધું માત્ર “પ્રખ્યાત કથાનક”નું તત્ત્વ અને પછી નીતિબોધક બેતબાજી ફટકાર્યા કરી. બીજી બાજુ ભવાઈને એકે “ભૂંડી” કહી, તે પછી કોઈએ પાછું વાળીને જોયું નહીં છેક 1955 સુધી ! જૂની ધંધાદારીનો નાટક સરીખો નાદર હુન્નર ધન-કીર્તિ માટે પ્રયોજતો રહ્યો, અને બહુ જ ઓછી મથામણોમાં એ પ્રયોજનલક્ષી બન્યો આ દોઢ દાયકામાં.

રંગભૂમિની ભૂગોળ દ્વારા સ્થાપિત અને વેપલો કરી ખાતાં સ્થાપિત હિતો દ્વારા નટ-પ્રેક્ષકને હળવા-મળવા દેવાનું અને એમની વચ્ચે સંવાદ થવા દેવાનું ટળાતું જ રહ્યું. થોડાં ગીતોની કડીઓ લોકોને મોઢે ચડી, કે કોઈ નાટક જોઈ એકાદ સાધુ બની ગયો, એમાં થિયટરનું કામ પૂરું થતું નથી. અને ‘જૂની’ ધંધાદારી નાટક મંડળીઓ જેવું જ કર્યું છે ‘નવી’ ધંધાદારી નાટક મંડળીઓએ એણે નટને, અને એને સથવારે બધા કલા-કસબીઓને, દૂરના ઊંચા મંચે ચડાવી, ફોટાની ફ્રેમમાં જડી, સજાવી-ધજાવી, પ્રકાશે ઝળહળાવી, ધૂમધણક સાથે પરદે પૂર્યો અને પ્રેક્ષકોને અંધારામાં પુશ-બેંક ખુરશીઓમાં અઢેલાવી, હાથમાં પોપકોર્નનું પેકેટ પકડાવી, કહ્યું : “પેલી નાટ્યકલા તો દેવી છે, એની પ્રેરણા તો મળે એને જ મળે; એના દ્વિઅર્થી સંવાદો સાંભળી તાળીઓ પાડવા સિવાય એને ‘ડિસ્ટર્બ’ કરશો, તો એ અને આપ બંનેની “વાસ્તવ”ની માયાજાળ વિષ્ણેચઈ જશે !”

કરણ કે નટ અને પ્રેક્ષકને જો સંવાદ કરવા દેવામાં આવે, તો તો એ બંને વચ્ચે એવું કંઈક બને, જે એ બંનેને એનાં એ ન રાખે. . . અને આજે એ બન્ને જેટલા પ્રમાણમાં એનાં એ રહ્યાં છે, એનું કરણ પણ એમની વચ્ચે કેટલો સંવાદ નથી થયો, કે કેવો થયો છે - એ જ છે !

નવ થિયેટરકર્મ

સ્તબક એક : નટ - ઉત્સવકેન્દ્રતા

(1922-1939)

નટનો ખેલ

નાટક સરીખા નાદર હુલ્લરના નવા પ્રયત્નોનો આમ, જોકે, એકઝે તો “ખેલ” કરનારાએ જ ધૂંટયો ગણાય - જગત સમસ્તની રંગભૂમિમાં બન્યું છે તેમ જ. કારણ કે એને ખેલ કરવો હતો; એનો ખેલ જોનારા પણ સામે હતા; એણે પણ ફક્ત શરીર અને અવાજનો ઉપયોગ કર્યો અને ખેલનું માળખું, રજૂઆતરીતિ, હેતુ, અંગસ્થિતિ, આરોહ-અવરોહ જાતે પ્રયોજ્યાં. ટૂંકમાં લેખન, દિગ્દર્શન, નટકર્મ એ બધું જગતના સૌપ્રથમ નટની જેમ “લાલિયા પરાપર”માં જોવા મળ્યું 1920માં, મુંબઈની એલ્ફિન્સ્ટન કૉલેજની વાર્ષિક હરીફાઈમાં; અને બીજે વર્ષે “જમુ જેમ ઉર્ફે જૂજની દવાની જાહેરાતની સોલિલોકવી”માં, ‘સી.સી.’ ના નામે પ્રખ્યાત ચંદ્રવદન મહેતાના એ બન્ને બેનમૂન એકપાત્રી થિયેટરમાં !

જગતના પહેલા નટે પણ એના પ્રેક્ષક માટે આવું જ કંઈ પ્રસંગોચિત ક્યું હશે. આજે પણ બધાં જ ઉપકરણો બાદ કરીએ તો ખેલ કરનારો અને જોનારો જ હંમેશાં કેન્દ્રમાં રહે. ‘નવી’ ગુજરાતી રંગભૂમિએ પણ એનાથી જ એકઝે ધૂંટયો એમ ગણવું એ રીતે પણ યોગ્ય લાગે છે કે એ આખો વિચાર અને એની અભિવ્યક્તિ તદ્દન જ મૌલિક હતાં. એનું પ્રત્યાયન પ્રેક્ષકોમાં નિરપવાદપણે સ્વીકૃત બન્યું હતું. એમ તો એ જ વર્ષે વડોદરામાં “કૉલેજ એમેટર ગ્રૂપ” સ્થાપાયું હતું. પરંતુ (વિતનિક-અવેતનિકના મતભેદથી દૂર રહીને), જોને નવી રંગભૂમિ તરીકે અત્યારે ઓળખીએ છીએ એ, આ પ્રમાણે નટકેન્દ્રી થિયેટરથી શરૂ થયેલી ગણીએ તે, એ રીતે ઉચિત છે કે છેલ્લા સાતેક દાયકાની નવી ગુજરાતી રંગભૂમિની આખી મથામણ પણ એક યા બીજી રીતે મોટે ભાગે નટકેન્દ્રી જ રહી છે.

એની પહેલાંના દાયકામાં કંઈ કેટલુંય બની ગયું હતું - વિશ્વયુદ્ધ, રશિયન ક્રાંતિ, અમદાવાદમાં ગાંધી આશ્રમ, અમદાવાદની મજૂર હડતાલ, રોલેટ અંકૂટ, પ્રથમ અંત્યજ પરિષદ વગેરે એક બાજુ; બીજી તો બાજુ 1909માં નૃસિંહ વિભાકરનું “ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ”માં રંગભૂમિ પ્રવચન, એ પછીનાં ચાર-પાંચ વર્ષોમાં નૃસિંહ વિભાકરનાં ત્રણ નાટકો, જૂની

રંગભૂમિના આપખુદ માલિકો અને મુખ્ય નટ-દિગ્દર્શકો સામે મૂળશંકર મૂલાણી, નૃસિંહ વિભાકર અને કૃલચંદ માસ્તરનો આછો-પાતળો વિદ્રોહ, તથા તેઓએ સ્વતંત્રપણે સ્થાપેલી અને પછી આટોપેલી નાટક કંપનીઓ. તે ઉપરાંત રમણભાઈ નીલકંઠનું શકવર્તી નાટક “શંકિત પર્વત”, અપદ્યાગદ્ય નાટક “જ્યા જયંત” અને રમણલાલ વસંતભાઈ દેસાઈનાં “શંકિત દ્વય” અને “સંયુક્તા” નાટકો. ક. મા. મુનશી “અવિભક્ત આત્મા” લખી રહ્યા હતા બટુભાઈ ઉમરવાડિયા અને યશવંત પંડયા ‘સાહિત્યિક એકાંત્રી’ ઘડી રહ્યા હતા ઝવેરચંદ મેઘાણી લોકસાહિત્યના સંશોધન માટે સૌરાષ્ટ્ર ખૂંદી રહ્યા હતા ત્રીજાબાજુ નાનાલાલે મૌલિક નાટકોના વાહન માટે અપદ્યાગદ્ય ડ્રેલનશૈલી, તો કેશવ હર્ષદ ધ્રુવે “વનવેલી” અક્ષરમેળમાં શેક્ષપિયરનાં નાટકોનો આંશિક અનુવાદ નાણી જોયો હતો.

મોટેભાગે જૂની રંગભૂમિની જ ટીક કરતું “નિદાશુંગારનિષેધક નાટક” રણછોડભાઈ ઉદયરામે લખ્યું હતું, પરંતુ ઘટનાપ્રચુર નાટ્યતત્ત્વ, ચબરાકિયા સંવાદો, સિહનાદી અવાજો અને નિશ્ચિત અંગસ્થિતિઓમાં મર્યાદિત રહેતો ‘અદ્ય’ કાશી અભિનય; સવારસાંજ “સીન ઢસડતા મુનશીઓ” અને બંદૂકને ધડકે ટિકિટભાડી છલકાવતા શેઠિયાઓની એ જૂની રંગભૂમિ પરની પકડ એ વખતે એટલી જબરી હતી, કે કોઈના વિરોધ-વિદ્રોહનું કંઈ ચાલ્યું નહીં. આવાં નાટકો માટે જે થિયેટરો હતાં, તે નવા નાટ્યકર્મ માટે મળે નહીં, તેમ એને માફક પણ ન આવે હતી તો મોટે ભાગે “વિદ્યાર્થી પ્રવૃત્તિ” જેવી “નવી” રંગભૂમિની એ વાત, અને તેથી કૉલેજોના મેળાવડાઓ અને વાર્ષિક ઉત્સવોમાં એ જન્મી અને કૉલેજોના હોલમાં ફૂલીફૂલી.

ગુજરાતી રંગભૂમિના આ સ્તબકને આપણે વિગતે જોવો પડે. એની જાહાનનાં મહત્ત્વનાં પાસાંઓ, દિશા, એના કર્મવીરો અને એનાં મહત્ત્વનાં પરિણામોને તત્કાલીન અને આધુનિક નજરે જોવાં પડે, જેથી એમાંથી ઉદ્ભવેલી આજની રંગભૂમિનાં સ્વરૂપને પણ તપાસી શકાય. આ સ્તબક નટ અને વ્યક્તિકેન્દ્રી હતો અને એની પ્રવૃત્તિ ઉત્સવકેન્દ્રી હતી; અને છતાંય એના પાયામાં કંઈક નવું કરી છૂટવાની તમન્ના, ધગશ ઉપરાંત (સોથી મહત્ત્વની વાત તે) નવી દૃષ્ટિ હતી.

નટ, વ્યક્તિ અને ઉત્સવકેન્દ્રિતા

એક રીતે જુઓ, તો વ્યવસ્થિત પૃથક્કરણ કરીને આયોજનપૂર્વક – ઠંડો ક્લેજ, “ચાલો હવે આપણે કંઈક નવું કરીએ” એ રીતે નહીં પણ, કૉલેજના મેળાવડામાં સતત બીજે વર્ષે રજૂ થયેલી “સોલિલોકવી” સફળ થઈ ગયાથી જે ઉત્સાહ, ચેતના અને દૃષ્ટિ મળ્યાં, અને એના કેન્દ્રમાં રહેલ વ્યક્તિ (ચંદ્રવદન મહેતા) અને પછી એમને આવી મળેલા મિત્રોના જોમ-જુસ્સાથી જે બની ગયું, એનાથી નવી રંગભૂમિના શ્રીગણેશ થયા આમ તો કહેવાની જૂની રંગભૂમિનો સૂરજ ત્યારે મધ્યાહને તપતો હતો અને બાપુલાલ નાયક, જયશંકર ‘સુંદરી’ જેવા નટો, “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી” જેવી કેટલીય સંપત્તિવાન કંપનીઓ, અને

રધુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ તથા પ્રભુલાલ દિવેદી જેવાં કવિઓ સક્રિય હતા, તે છતાં એ રંગભૂમિ સામે એક વ્યવસ્થિત અભિયાન શરૂ થયું. એનું કારણ આપ્યું “મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી” ના “કૉલેજ કન્યા” નાટકે. 1924-25નો એ ગાળો હતો. સમાજમાં સ્ત્રીઓના નિમ્ન સ્થાન અંગેનું આ પ્રત્યાઘાતી નાટક ભજવાયું કે તુરત જ શ્રી ચંદ્રવદન મહેતાએ મુંબઈમાં એક વિશેષસભા ભરી. શ્રીમતી હંસા મહેતા, જેઓ પછીથી વડોદરા યુનિવર્સિટીના ઉપકુલપતિ થયાં અને જેમના કાળ દરમ્યાન વિદ્યાલય કક્ષાએ નાટ્ય તાલીમ શરૂ થઈ, તેમનાં જેવાં અનેક મિત્રોના સથવારે એ નાટકને ચર્ચાને ચક્રોળે ચડાવ્યું. એમાં ભણ્યાં “અભિનયકલા” પુસ્તકના લેખક વયોવૃદ્ધ વિદ્વાન કવિ નરસિંહરાવ ભોળાનાથ દિવેદિયા, જેમણે એ નાટક જોઈ “વસંત” નામના સાહિત્યિક સામયિકમાં આકરો લેખ લખ્યો. સ્ત્રી-મંડળીએ પણ પેલા ગુવાનિયાઓને ટેકો આપ્યો.

શ્રી ચંદ્રવદન મહેતાએ બીજું કામ એ કર્યું, કે તત્કાલીન ભજવાતાં ઘણાં નાટકો જોયાં, અને પછી એની વિવૃત્તિનાં કારણો ચર્ચવા મુંબઈની કૉલેજો અને સુરત, વડોદરા, અમદાવાદ, ભાવનગર અને રાજકોટનાં યુવક મંડળોની સભાઓ ગજાવી મૂકી. એમનાં ભાષણોમાં ધંધાદારી જૂની ગુજરાતી રંગભૂમિના સીનસીનેરીના ભપકા, અભિનયની કૃત્રિમતા, “કુંવરી પાઠ” ભજવતા નટોનો ધૂણાજનક દેખાવ, કથાનકોમાં હૃદયપરિવર્તનોની પરંપરા, એનો અતિરેકભર્યો વાચિક અભિનય અને કૃત્રિમ અંગસ્થિતિઓ, બેતબાજી અને સૌથી વિશેષે તો, નાટકની ગૂંથણીની ત્રુટિઓ તેમજ તત્કાલીન ગુજરાતી જીવન સાથે રંગભૂમિના કોઈ સીધા સંબંધની ગેરહાજરી ઉપર આકરા પ્રહારો હતા. યુવકો ‘સી.સી.’ને સાંભળવા એકદમ થતા; શિક્ષિત સ્ત્રીઓ સરઘસો કાઢતી. થિયેટર અને નાટકના સમજદાર આ નાટ્યકારની નિષ્ઠાને લીધે જે સાંસ્કૃતિક સંચેતનાનો પ્રસાર એ વખતે થયો, એથી “કૉલેજ કન્યા” નાટક જ માત્ર નહીં પરંતુ જૂની ભજવણી-રીતિને સ્થાને નવું કંઈક કરવાની સૌને તમન્ના જાગી.

ભવાઈને ભાંડીને નાટક તરફ વળેલા, અને એ પછી એ જ જૂની રંગભૂમિને વાખોડનું “નિદાશુંગાર નિષેધક નાટક” લખનારા રણછોડભાઈ ઉદયરામે એ જ વર્ષે વિદાય લીધી; નહીં તો એમના આત્માને એક રીતે શાંતિ મળી હોત, અને બીજી રીતે પુર્નાનર્માણની પ્રવૃત્તિ માટે સી.સી. અને કનેયાલાલ મુનશી જેવા નાટ્યકારો શું શું કરી શક્યા એનો પણ ખ્યાલ આવ્યો હોત. આ ‘નવી’ની જોહાદનું સૌથી અગત્યનું પાસું એ છે, કે એનાં પગરણ મંડાયાં એક નાટ્યકારની ભૂમતી, પણ એ નાટ્યકારે જાતે જ નટ, દિગ્દર્શક અને આયોજક તરીકે સર્વાંગી થિયેટર પ્રવૃત્તિ કરીને દાખલો બેસાડવો પડ્યો. શ્રી મુનશીએ નાટકો લખ્યાં અને પોતાની સંસ્થા ‘ભારતીય વિદ્યા ભવન’માં તે ભજવાયાં. સદ્ભાગ્યે એમાં શિક્ષિતો, સાક્ષરો અને ક્લાપ્રેમીઓ એકસાથે જોડાયાં અને જૂનું બાળી નાખવાના બંડને પોતાની સક્રિયતાથી સકારાત્મક રૂપ આપ્યું.

પેલી બબ્બે એકોક્તિઓની એકધારી સફળતા પછી ફ્રેન્ચ લેખક અનાતોલ ફ્રાન્કનાં

નાટકનું રૂપાંતર “મુંગી સ્ત્રી” ના નામે સી.સી.એ કર્યું, અને અનેક નટ/ નટીઓને સથવારે એ ફારસને મુંબઈ, સુરત, વડોદરા, અમદાવાદ વગેરે સ્થળે રજૂ કર્યું. પી.મે.પી.મે અનેક મંડળો રચાતાં ગયાં. એમના દ્વારા પણ “મુંગી સ્ત્રી” અને બીજાં નાટકો ભજવાતાં રહ્યાં. માત્ર સાહિત્યિક અને વાચિક ગણાતા કવિ ન્હાનાલાલ દલપતરામના અપદ્યાગદ્ય નાટક “જહાંગીર-નૂરજહાં” માંથી પણ એક બે દ્રશ્યો સી.સી.એ રજૂ કરી બતાવ્યાં. સ્ત્રીઓની ભૂમિકા ભજવવા માટે સ્ત્રીઓ આગળ આવવા માંડી અને બધાં યુવાનોએ ભેગાં થઈ “કલા સમાજ” ની સ્થાપના કરી.

જેહાદ

આ “નવી” ની જેહાદ હતી, માટે ઉત્સાહ હતો; એની પાસે નાટ્યલેખક, નટ, નટીઓ અને નવું શું કરવું છે, એની દષ્ટિ હતાં. પણ એની પાસે થિયેટર નહોતું. જૂની રંગભૂમિના માલિકો આ બધાંને “ઉત્સાહી જુવાનિયાઓની ચળવળ” માનતા; એટલે વિરોધીઓને તેઓ નાટ્યરજૂઆત માટે થિયેટરે શાને આપે? પરિણામે આ પ્રવૃત્તિ પાંગરી કૌલજોના અને બંગલાઓના હોલ અને સભાખંડેમાં, એટલે આજે પણ જે નવાં થિયેટરો ગુજરાતમાં બંધાયાં છે એને ‘હોલ’ કહેવાની પ્રથા ચાલુ છે, જેમકે “જયશંકર ‘સુંદરી’ હોલ”, “ટાગોર હોલ”, “તાતા હોલ” વગેરે. એટલું જ નહીં, પણ એ પછી નવી રંગભૂમિમાં જે વળાંકો આવ્યા, તેના સીમાચિહ્નરૂપ બનેલાં સ્થળોમાં “હસ્તિસિંગ વિઝયુઅલ આર્ટ સેન્ટર”, “આકંઠ સાબરમતી” (અમદાવાદની એક માધ્યમિક શાળામાં) અને “ગૌરજ સ્ટુડિયો થિયેટર” (અમદાવાદના નટદંપતીના બંગલાનું પ્રાંગણ) વગેરેમાં પણ રંગભૂમિનું નિર્માણ મક્કન નહીં પણ સભાખંડે, ક્લાવીચ અને અનોપચારિક સ્થળોનો ઉપયોગ કેન્દ્રમાં રહ્યો છે. આજે પણ એ ‘હોલો’ જોઈ નટમંડળીની માલિકીનાં નથી.

‘નવી’ રંગભૂમિની જેહાદમાં એ હોલ અને સ્થળોમાં નટો અને પ્રેક્ષકો માટે જે સ્થાનો નિર્મિત હતાં એ સ્વીકારી લેવા પડ્યાં, અને ગુજરાતનાં આગવા પરંપરિત (લોક)નાટ્ય ભવાઈ કે સ્વાંગ અને વેશ, અથવા રાસગરબા કે કીર્તનમાં તથા માણભટ્ટ જેવા મંચન સ્વરૂપો માટે કમનીય રંગસ્થળો અને કલાકર અને ભાવકના સીધા પ્રત્યાયનની શક્યતા તપાસવા તરફ ધ્યાન આપવા ન તો સમય રહ્યો, કે ન કદાચ દષ્ટિકેળવાઈ. ‘જૂની’ ના ઉદયકાળે જે બધું ઉવેખાયું હતું, એ બધું ‘નવી’ ની સ્થાપના સમયે પણ અવગણાયું.

જ્યારે આ જ ગાળા દરમ્યાન, અને એની પહેલાં, યુરોપમાં નટ-પ્રેક્ષક સંબંધને અને, એના ઉપર અસર કરતા રંગસ્થળ વિશે અન્તોનીન આર્તુ (1927), ડબ્લ્યુ. બી. યેટ્સનું એબી થિયેટર (1898), મેયરહોલ્ડ (1905), વખાંગોવ (1907), અને ઈવન પિસ્કાટર (1920) જેવા દિગ્દર્શકો અને અનેક લેખકોએ પ્રોસેનિયમ આર્કની પેલી રૂપાળી કમાનને તોડી-ફેડી, આમને સામને આવી ગયેલા કલાકરો અને ભાવકોને એક બીજાં સાથે, એ રીતે આંતરસંવાદ કરતાં

ભેળવી દીધાં હતાં, કે જેથી નવું નાટક, નવું થિયેટર અને એને સુસંગત નવું રંગસ્થળ સર્જાયાં. પણ 'નવી' નો ધૂંધટ ખોલવા આતુર એ વખતનાં જીવાનિયાઓને, અને એ પછીના એમના અનુયાયીઓ અને અનુગામીઓને પણ, એ બધા પ્રયોગોનો પરિચય ઘણો મોડો થવાનો હતો. આ વાત એટલે અહીં નોંધી છે કે જે નવું થયું એમાં જો આટલું બીજું નવું ઉમેરાયું હોત, તો ગુજરાતનું આજનું નવું થિયેટર અને નાટક એ વિદેશથી આયાત કરેલા થિયેટર અને એની વિભાવનાથી કેટલું વહેલું મુક્ત થઈ શક્યું હોત ! જોકે તે છતાં જેટલું પેલા જોમ-જુસ્સાથી સિદ્ધ થયું એના પાયામાં નાટ્યલેખન અને ભજવણી માટે જરૂરી સઘળી ભૂમિકાઓ સમજાપૂર્વક ભજવાઈ શકે એટલાં સભળ તત્વો તો હતાં જ; અને એટલે તો એ જોણદ મહત્ત્વની છે.

પ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ 1922માં કૉલેજના વાર્ષિક ઉત્સવમાં સી.સી.એ ભજવેલી એકેક્રિટી. એ પ્રવૃત્તિમાં પહેલું પૂરા કરેનું મૌલિક નાટક ભજવાયું, તે સી.સી.નું જ લખેલું ગુજરાતના એવા જ વિદ્વેહી કવિ અખાના જીવન વિશેનું નાટક "અખો" (1927). રિહર્સલની પણ જગ્યા નહોતી, એટલે જ્યાં ત્યાં ટુકડેટુકડે તૈયારી કરી. એના શૉને દિવસે જાણે ગ્રાન્ડ રિહર્સલ ભજવાયું. અને તે છતાં આજે પણ એ ખૂબ મહત્ત્વની રજૂઆત ગણાય છે. એ પછી સી.સી.એ અના પાવલોવાના જીવન વિશે "નૃત્ય પેરેડી" રજૂ કરી; અને એમનું વિખ્યાત નાટક "આગગાડી" લખ્યું અને ભજવ્યું. એમના વિશે કહેવાય છે, કે મનમાં આખું માણખું તૈયાર હોય, એ એકલે હાથે બધું કરે, પણ તે છતાં શિસ્તબદ્ધ રિયાજ કરાવે. જાતે નાટક લખે, એની નાટ્યઅભિવ્યક્તિનું આયોજન કરે અને સાથીદારોને માર્ગદર્શન આપે. એ રીતે જૂની રંગભૂમિની સઘળી કૃત્રિમતાને સ્થાને નવી રંગભૂમિમાં વાસ્તવિકતાનો એક તેમણે આપ્યો, સીનસીનેરીના ઢેરા કાઢી નાખ્યા, ભાષાને ચોંટાડી અને કુદરતી બનાવી, તત્કાલીન વાસ્તવિકતા ઝીલી અને એ પછી ભૂમ પાડી, કે નટને ઓટલો (નાટકધર-નાટકશાળા) આપો. કહે છે કે, એમણે પ્રેક્ષકો અને નાટ્યપ્રેમીઓ પાસેથી નાટકશાળાનું મકાન બાંધવા એક એક રૂપિયો ઉઘરાવવો પણ શરૂ કર્યો હતો. એમના અને મુનશીના પ્રયત્નોથી આજે રંગભૂમિને નવો ઘાટ મળ્યો છે. નાટ્યશિક્ષણની અનેક સંસ્થાઓ સક્રિય છે. નવું નાટક સર્જાઈ રહ્યું છે. જોકે એમને મૃત્યુ પર્વત (1991) અજાણ્યો અને અસંતોષ રહ્યાં, એમના તરવરિયા વ્યક્તિત્વ મુજબ !

આ ગાળા દરમ્યાન "મેસેટોનિયન પ્લેયર્સ" નામની એક નાટક મંડળીએ બર્નાર્ડ શૉનાં બે નાટકોની મુંબઈમાં રજૂઆત કરી, અને સી.સી.એ એની ભજવણી રીતિનો પરિચય મેળવ્યો. તેમણે કેટલાંય એકાંકીઓ અને નવાં નાટકો એ દરમ્યાન રચ્યાં. આ 1925થી 1935 વચ્ચેનો સમય "સી.સી." કહેતાં ચંદ્રવદન મહેતાનો હતો. થિયેટર કરવા સગવડના નામની, અને મથામણ ભગીરથ કામની ! ઐતિહાસિક રીતે પોતે સ્વીકારેલું, કે માથે આવી પડેલું, રંગભૂમિને વળાંક આપવાનું કામ એમણે ખંત અને સમજાપૂર્વક પાર પાડ્યું.

જોકે એની પહેલાં કયાંક કયાંક એવા નાટ્યપ્રયોગોના ઉદ્દેશો મળે છે જે પેલી પંધાદરી

‘જૂની’ના પ્રભાવક્ષેત્રની બહાર રજૂ થયા હતા! ઘાત, 1915માં વડોદરામાં રમણલાલ વસંતભાઈ દેસાઈનું “સંયુક્ત”, “વડોદરા કૉલેજ એમેટર્સ” દ્વારા “નંદ નિકંદન”, 1916માં ‘બરોડા પંચરત્ન’ તરફથી “ચંદ્રસેન-પદ્માવતી”, પૂના એન્જિનિયરિંગ કૉલેજ દ્વારા “સરસ્વતીચંદ્ર” વગેરે જોડે આ બધા પ્રયોગો જૂની નાટકકંપનીઓના વ્યવસ્થાતંત્ર વિના, પરંતુ મોટે ભાગે એ જ પ્રકારના હતા; તેમ બીજું કંઈ નવું કરવાના ન તો એમનામાં અભરખા હતા, કે ન સમજણ હતી.

‘જૂની’ને વખોડી ‘નવી’નાં શ્રીગણેશ કપૂર્ સી.સી.એ. બીજી તરફ નવલકથાકાર તરીકે પ્રખ્યાત થયેલા કનૈયાલાલ માણેકલાલ મુનશીએ જૂનીને ભાંડયા વગર એવાં નાટકો લખ્યાં, જે ‘જૂની’ને કામ ન આવે, ને ‘નવી’ના પગરણમાં સહાય કરે! લગભગ સી.સી.ની સાથે જ એમણે નાટ્યલેખન શરૂ કર્યું : 1924માં “પુરંદર પરાજય” અને “અવિભક્ત આત્મા”; 1926માં “તર્પણ”; 1929માં “ધ્રુવસ્વામિની દેવી” અને “કાકની શશી” નાટકો આપ્યાં. પ્રારંભમાં “પુરંદર પરાજય” જેવાં પૌરાણિક નાટકો નવાં સ્થપાયેલાં નટમંડળોને આકર્ષી ન શક્યાં. મુનશીએ પણ સી.સી.ની જેમ જ, હાસ્યલેખકો જ્યોતીન્દ્ર દવે અને ધનસુખલાલ મહેતા, તેમ જ વીણ દંપતી જેવાં આમમંડળની સહાયથી 1929માં “કાકની શશી” ભજવાવડાવ્યું. સી.સી. જેટલી સાદાઈ મુનશીમાં નહોતી, તેથી તેમણે ‘નવી’ને એક આગવી મુદ્ર આપવા રંગભૂષા અને વેશભૂષાનો વિશિષ્ટ ઉપયોગ કર્યો. એ તો ક્ષીક, પણ “કાકની શશી”ની રજૂઆતમાં ગુજરાતી રંગભૂમિમાં સૌથી પહેલી વખત, “જૂની”ના સીનસીનેરીના સ્થાને, “ફ્લૅટ સેટિંગ”નો ઉપયોગ કર્યો. મુનશીના માર્ગદર્શન મુજબ નાટકમાં અભિનય પણ વાસ્તવિક હતો. આ નાટ્યપ્રયોગે મુંબઈમાં નવી અવેતન રંગભૂમિ માટે ત્યારે આશા જન્માવી અને પરિણામે રંગભૂમિના રસિયાઓનો નવો શિક્ષિત ભાવક વર્ગ ઊભો થતો ગયો.

શ્રી મુનશીએ સામાજિક, ઐતિહાસિક અને પૌરાણિક એમ ત્રણેય કથાવસ્તુવાળાં નાટકો લખ્યાં છે. એમનાં સામાજિક નાટકો પ્રહસન છે – “બે ખરાબ જણ” (1924), “આજ્ઞાંકિત” (1927) વગેરે. એમના પાત્રાલેખનની શૈલી, પ્રસંગલેખનની રીત અને કટાક્ષકેશલ કૉમેડી નજીક પહોંચે છે. પાત્રમાનસ, સંવાદની છટા અને ભાષા વગેરેમાં “કાકની શશી” મહત્ત્વની સિદ્ધિ હાંસલ કરે છે. પૌરાણિક નાટકોમાં “પુત્રસમોવડી” અને “તર્પણ” ગ્રીક ટ્રૅજેડીને યાદ કરાવતી કૃતિઓ છે.

તત્કાલીન ‘જૂની’ના નાટ્યલેખનથી અલગ પડીને શ્રી મુનશી નવી રંગભૂમિ માટેનાં નાટકોનું અંકેમાં જ વિભાજન કરતા સાહિત્યિક સુગંધવાળાં ત્રિઅંકી નાટકો નાટ્યકાર તરીકે એમનું મોટું પ્રદ્યોત્પાદન છે. નવલકથાકાર તરીકેની એમની કસાયેલી કલમ નાટ્યકથા અને પાત્રો ઉપસાવવામાં ખૂબ સફળ રહી.

આ સ્તબકમાં શ્રી ધનસુખલાલ મહેતાએ કેટલાંક અંગ્રેજી એકંકીઓનાં રૂપાંતરે કર્યાં, જેમાં “વાંદરાનો પંજો” વગેરે નોંધપાત્ર છે. જો કે, આ સમયગાળાનું બીજું સૌથી અગત્યનું

પાસું તે ગુજરાતી એકંક્રી ક્ષેત્રે મોટી હરણુક્ષણો ભરી ત્રણ નાટ્યકારોએ—બટુભાઈ ઉમરવાડિયા, યશવંત પંડયા અને પ્રાણજીવન પાઠકે. અનેક દશ્યોમાં વિસ્તરતાં એકંક્રીઓ કે અન્ય રીતે ઓછી જણાતી તખ્તાલાયકીને લીધે આ એકંક્રીઓ થોડાં ભજવાયેલાં જણાય છે. તે છતાં એ ત્રણેયે પાડેલી પગલીઓ આજ પર્યંત અનુસરાઈ રહી છે. જોકે આપણે આ એકંક્રીલેખનને, થિયેટરના ઈતિહાસના આ સ્તબકોની બહાર અલગ રીતે તપાસવું છે.

આમ, નવી પાંગરતી રંગભૂમિના બે અગ્રણીઓ સી.સી. અને મુનશી, બંનેએ પોતાની આગવી રીતે, નાટકો લખીને, અને ભજવી કે ભજવાવડવીને, મહત્ત્વનું પ્રદાન કર્યું અને પરસ્પરના કામમાં પુરવણી કરતા રહ્યા એમાં એક વસ્તુ ખાસ નોંધવા જેવી લાગે છે, કે નાટ્યકાર સી.સી.ને રંગભૂમિ અને ભજવણીમાં રસ હતો, એમણે એની દિષ્ટ કેળવી હતી, મથામણ કરી હતી, અને એ માટે જરૂરી સાધીદારો અને કસબીઓને તાલીમ આપી હતી; જ્યારે નાટ્યકાર મુનશીને સાહિત્યપ્રકાર તરીકે નાટક સિદ્ધ કરવું હતું, એટલે તેની ભજવણીમાં એમણે જરૂર પૂરતો જ રસ લીધો. જોકે 1930થી 1940ના આ સ્તબકમાં એવો પણ ગાળો આવ્યો હતો જ્યારે કૉલેજો કે અન્ય મેળાવડાઓમાં દર વર્ષે મુનશીનું કોઈ ને કોઈ નાટક રજૂ થતું જ હતું. તત્કાલીન સમાજનું જીવન, એના સ્ફુટ અને અસ્ફુટ આદર્શો, સાહિત્યક્ષેત્રની રીતિ-પરિસ્થિતિ વગેરે સાથે એ બંનેનું, અને સમકાલીન એકંક્રીકારોનું પણ પ્રદાન તાલ મેળવતું હતું. એ આખી પ્રવૃત્તિ જીવનલક્ષી હતી.

બીજી બાજુ 1921થી 1937 વચ્ચે વડોદરાના “શ્રેય સાધક મંડળે” શ્રી ઉપેન્દ્રચાર્યના માર્ગદર્શન હેઠળ “ઓપન-એર ટ્રાઈફોક્લ થિયેટર” બાંધી સહેતુક નાટ્યપ્રવૃત્તિ કરી પ્રેક્ષકોમાં સંસ્કાર સિચન કર્યું હતું; આ ટ્રાઈફોક્લ થિયેટરમાં હજીય દર વરસે ઓછામાં ઓછું એક વખત ‘રસરંજન’ કાર્યક્રમ યોજાય છે.

આ નટ-ઉત્સવકેન્દ્રી પ્રવૃત્તિમાં એ પછી આવી મળ્યા — જયંતિ દલાલ (ભવિષ્યના નોંધપાત્ર એકંક્રીકાર) જેમણે 1935માં અનેક નાટકો ભજવ્યાં; — ધનંજય ધ્રુવ (ભવિષ્યના દિગ્દર્શક અને નાટ્યશિક્ષક) જેમણે મુનશીનાં નાટકોમાં અભિનય અને દિગ્દર્શન કર્યાં; — અરુણ ધ્રુવ, ગિરીશ ભચેય વગેરે. ટૂંકમાં આ રીતે ‘નવી’ ને શિક્ષિત બુદ્ધિજીવીઓનો સામેથી ટેકો મળતો રહ્યો.

આ દર્શમિયાન ે. મહત્ત્વની ઘટનાઓ ઘટી : એક બાજુ 1937માં અમદાવાદમાં જાણીતા મરાઠી નાટ્યકાર મામા વરેરકર આવ્યા અને “એલિસબ્રિજ આરોગ્ય સમિતિ” સમક્ષના પ્રવચનમાં કોઈ નાટ્યમંડળની આવશ્યકતા પર એમણે ભાર મૂક્યો; અને શ્રોતાઓએ એ જ વખતે “રંગમંડળ” નામની સંસ્થાની સ્થાપના કરી. “રંગમંડળ”ના પછીના પ્રયોગોએ ગુજરાતી રંગભૂમિને મોટો વળાંક આપ્યો.

અને બીજી મહત્ત્વની ઘટના તે અમદાવાદમાં “ગુજરાત સાહિત્ય સભા” તરફથી 1937માં “રંગભૂમિ પરિષદ”નું આયોજન થયું અને 1939માં એ નિમિત્તે “રંગરંજન” નામે

નૃત્ય અને નાટકોની રજૂઆત થઈ.

આ “રંગભૂમિ પરિષદ” માં તત્કાલીન જૂની પંધાદરી રંગભૂમિના નટ દિગ્દર્શક બાપુલાલ નાયકને એકબાજુ રંગભૂમિના નવા ક્લેવરના પ્રયત્નો જોવા જાણે નિમંત્ર્યા હતા; બીજી બાજુ, જયશંકર ‘સુંદરી’ને ભવાઈ અને એના કલાકારો તરફથી ‘નવી’ને શું મળી શકે એ સમજાવવા કહેવામાં આવ્યું હતું; અને ત્રીજી બાજુ રસિકલાલ પરીખ, રમણલાલ યાજ્ઞિક અને અનંતરાય રાવળ જેવા વિદ્વાનો દ્વારા ‘નવી’ને માર્ગદર્શન અને પ્રેરણા આપવા, સાથે બેસીને મૂલ્યાંકન કરવા કેન્દ્રસ્થાને રાખવામાં આવ્યા હતા. આ “રંગભૂમિ પરિષદ” માં પ્રો. કે. એલ. જોશીએ કહેવાતા વાસ્તવવાદનો વિરોધ કર્યો હતો અને શેરી નાટકો કરવા માટે પણ આગ્રહ કર્યો હતો !

1939માં રજૂ થયેલ “રંગરંજન” કાર્યક્રમનું આયોજન પણ નટ/ઉત્સવકેન્દ્રી પ્રવૃત્તિના આ સ્તબકની પરાક્રમ જોવું લાગે છે – રાસ-ગરબા અને કીર્તન-નૃત્ય જેવી મંચનપરંપરાઓની ઝલકી; સંસ્કૃત, વિદેશી અને મૌલિક એવાં ચાર એકંક્રીઓ વગેરેની રજૂઆતો; તો બીજી બાજુ થિયેટરના વિકાસ માટે એકેડેમીની કલ્પના, લોકનાટ્ય ભવાઈને પ્રોત્સાહન માટેનો આગ્રહ, રંગભૂમિના સામયિકની જરૂરિયાત પર ભાર, રંગભૂમિના આયોજનમાં નાટ્યકારને ઉચિત સ્થાન અને નવી રંગભૂમિના વિકાસમાં પ્રેક્ષકોને પણ તાલીમ આપવા ભાષણો અને કથાઓ એમાં થયા હતા. “રંગભૂમિ પરિષદ”નો અહેવાલ વાંચતાં એવો સંકલ્પ પણ જણાય છે, કે રંગભૂમિના પ્રારંભે ગઈ સદીના મધ્યાહને જે ચૂકી જવાયું હતું, એ ‘નવી’ના શ્રીગણેશ ટાણે નથી જ ચૂકી જવું. . .

આ જ સ્તબક દરમ્યાન પારસી તખ્તાની પરિષદ ભરાઈ હતી, “અભિનયકલા” વિશે નર્સિસહરાવ દિવેટિયાએ અને “ઈન્ડિયન થિયેટર” વિશે ડૉ. રમણલાલ યાજ્ઞિકે પુસ્તકો લખ્યાં હતાં; ઈંગ્લેન્ડનાં નાટકોના અનુવાદો થવા માંડ્યા હતા; અને વિદેશી નાટક અને રંગભૂમિને નમૂને નાટ્યવિભાવના વિકાસી રહી હતી.

નવી થિયેટરપ્રવૃત્તિના આ પહેલા સ્તબક (1922-1939)માં ભલે નિશ્ચિત નાટકશાળા નહોતી, તબક્કાવાર નિર્ધારિત કામ માટે એના કેન્દ્રમાં ભલે નાટક મંડળીય નહોતી; પરંતુ અભિનયની સૈય અને શક્તિ હતી, તેમ મૌલિક નાટક પણ હતું. નટ માટે રમણભૂમિ નહોતી, પણ અભિનયશોખીન મિત્રમંડળીઓને નટમંડળીઓ ઊભી કરવાની જરૂરત આરંભના દોઢ દાયકામાં સમજાઈ ગઈ હતી. આ મિત્રમંડળીઓએ તખ્તાની તાસીર બદલી નાખી. થિયેટરકર્મ માટે પાકી ઈમારતો કરવા કરતાં, એની પહેલાં એના પાયા માટે નટમંડળીઓ હોવી જોઈએ, એટલી વાત જો આપણે સ્વીકારીએ તો ગુજરાતના નવા થિયેટરકર્મના પહેલા તબક્કાને અંતે અમદાવાદના “રંગમંડળ”થી શરૂ થઈ નટોએ અવેતન શોખટકાઉ મંડળો રચ્યાં, અને જાણે બીજા સ્તબકની કામગીરી નિષ્ણાપૂર્વક આરંભી દીધી.

નવથિયેટર કર્મ

સ્તબક બે : નાટ્યમંડળીઓની રચના

(1939-1949)

ગુજરાતના નવા નાટ્ય-થિયેટર કર્મના બીજા તબક્કાના પ્રારંભે ચંદ્રવદન મહેતાની આ અપીલ તપાસવી પડે : “1919-1939 સુધીમાં મારે હસ્તક લગભગ સો ઉપર જલસા યોજાયા, એમાં મારા હાથે ભજવાતાં નાટકોમાં હદ બહારની ખામી તરી આવે છે. આ વીસ વર્ષના ગાળામાં “રમકણની દુકાન”, “સંતાકૂકડી”, “અખો”, “આગગાડી” જેવાં નાટકો કરીને પણ મન ગમગીન અને અસંતોષી રહે છે, નિરાશા અને ચણભણટ વધે છે. પ્રારંભમાં જે જે મુસીબતો વેઠવી પડી, અગવડો નડી, તે હજી આજે પણ મોજૂદ છે. નાટકનાં વસ્તુ, સ્વરૂપ, આયોજન, નાટકકારનો હેતુ અને નાટક જોનારનું માનસ એ કશું પણ ન સમજનારા નાટકધરના રખેવાળો પાસેથી મોંમાગ્યાં ઘમ આપતાં પણ જોઈતી સગવડો મળતી નથી. આ હકીકત નાટકની તાલીમ અને રજૂઆતને અસર કરે છે. . . હવે વીસ વર્ષના કડવા-મીઠા અનુભવ પછી આપણું પોતાનું સાદું અને સ્વતંત્ર “નટધર” બાંધવા ગુજરાતી જનતા પાસે રૂપિયા પચાસ હજારની માગણી મૂકું છું. એ માટે પચાસ હજાર ગુજરાતી કુટુંબો પાસેથી ફક્ત એક એક રૂપિયાની આશા રાખું છું. એ નટધર લોકોનું રહે, આવતીકાલે પ્રજાનું બને, એ સ્વતંત્ર અને સુંદર હોય એવી મારી ઉમેદ છે. પાંચ વર્ષ પછી (એટલે કે 1945 સુધીમાં) ઊગતી પ્રજા એ ઉમેદ બર લાવવામાં અને પીઠ પ્રજા એ સ્વપ્ન નજરે નિહાળવાના આ ક્રમમાં અમને સાથ આપે એવી શ્રદ્ધા છે.”

“નટધર”, એટલે કે “નાટકશાળા”, એટલે કે નટની રમણભૂમિ, એટલે કે નટોને રમવા અને પ્રેક્ષકોને બેસવા માટેના પાતીકા થિયેટરની આ ટહેલ વીસ વર્ષ સુધી લેખન-દિગ્દર્શન અને અભિનય કાર્યા-કરાવ્યા પછી, નવું થિયેટર જરૂરી અને શક્ય છે એ સાબિત કાર્યા પછી, ચંદ્રવદન મહેતા જેવી વ્યક્તિ આમ હાથ ફેલાવીને કરે એ તાર્કિક કહેવાય. અહીં એ પણ યાદ રાખવું જોઈએ, કે આ દરમ્યાન ચંદ્રવદન મહેતા અને મુનશીએ પ્રેક્ષકો અને રંગકર્મીઓમાં નવથિયેટર પ્રેમ જગાડયો અને વિકસાવ્યો હતો; ‘જૂની’ ધંધાદારી રંગભૂમિ તો મુખ્ય-નટ દિગ્દર્શકના તબક્કાની લાખોની આવક પછી ફિલ્મના આગમને ખળભળવા છતાં થિયેટરનો ગહન પ્રેમ પ્રેક્ષકોમાં જગાવી તો શકી હતી જ. “રંગભૂમિ પરિષદ” ભરાઈ ગઈ હતી, અને નટો

હવે નાટ્યમંડળીઓ રથી નવું થિયેટર કર્મ આગળ ધપાવવા થનગની રહ્યા હતા; એકંક્રી અને અનેકંક્રીનું મૌલિક લેખન તેમજ સારા અનુવાદો - રૂપાંતરો - સાહિત્ય સર્જકોને આકર્ષી શક્યાં હતાં. હવે જરૂર હતી નટધરોની - રિયાજ અને રજૂઆત માટે, નાટ્યમંડળીઓને; આવશ્યકતા હતી ચેટલા સાથે ઓટલાની, નટોને; અને નાટ્યકર્મનાં વિવિધ પાસાંઓ માણવા જરૂરી સુવિધાની, પ્રેક્ષકોને ! નિઘન ચંદ્રવદનનું સાચું હતું અને એના ઉકેલ માટે તેમણે અંજલિ ધરી. એમની લગન અને નિજા જોઈને મિત્રોએ રૂપિયો રૂપિયો આપ્યો પણ ખરો. પણ આત્મમંડળીથી એ વાત આગળ ન વધી. એમણે ઠેરઠેર સભાઓ ગજવી અને અવસરે અવસરે દલીલો ઉમેરી કહ્યું : “દયાધર્મ નહીં, રૂપિયો આપશો તો એ નટધર તમને પોતાનું લાગશે.” “પીપલ્સ થિયેટર”ના સંમેલનમાં એમણે કહ્યું : “નટોને રમવા અને પ્રેક્ષકોને જોવાની સગવડ ઉપરાંત એમાં એક ચિત્રશાળા હોય, સંગીતશાળા હોય અને એક નૃત્યશાળા હોય; લક્કડકામ, દરજીકામ આ પેલી બાજુ ચાલી રહ્યું હોય, આ બાજુ બાળરંગભૂમિ હોય, આ એક બાજુ પુસ્તકાલય, સંગ્રહસ્થાન અને દ્રશ્યપદ્ધતિ હોય; તખ્તાને અડીને રંગ અને પ્રકાશના આયોજન માટે પ્રયોગધર પણ હોય, તો બીજી બાજુ સેટ, ફર્નિચર અને વોર્ડરોબ ગોઠવાય એક બાજુ અભ્યાસખંડ હોય, ત્યાં મિલન-ચર્યા-ભાષણો ગોઠવાય; મન થાય ત્યારે પ્રેક્ષકે આવી ટપકે; મન થાય ત્યારે બાજુનાં ઉદ્યાનમાં તેઓ પિકનિક પણ કરે. નાટકશાળાના વિદ્યાર્થીઓને જીવન અને નાટકને સમજવા પૂરી તાલીમ મળે. . . આ નટધર કોઈ પણ પૂર્વગ્રહથી મુક્ત હોય એને વાદ-વાદ કે દીવાલો ન હોય. . . ના, કોઈજ દીવાલો ન હોય. . .”

આવું સમણું સિદ્ધ કરવા એમણે ગુજરાતને છ વર્ષ આપ્યાં હતાં. એ પૂરા થતાં 1945માં એમણે આ રીતે ટહેલ નાખવી પડી : “ઉદ્ધરની વાતો તો ઘણી થઈ, યોજનાઓય અસંખ્ય મંગવાઈ; પણ કંઈ વળ્યું નથી. છે કોઈ એવો માઈનો લાલ, જે હવે મોંઘવારી વધતાં ત્રણથી પાંચ લાખ રૂપિયા કાઢી આપે ? સારા-જવાબદાર માણસોને વચ્ચે રાખી એ રકમ પર ચારથી છ ટકાનું વ્યાજ આપવા હું તૈયાર છું.”

એ 1945 પછી બીજાં પિસ્તાલીસ વર્ષ વીતી ગયાં, અને તાજેતરમાં 1991માં એ સમણું આંખમાં ભરી ચંદ્રવદન મહેતાએ વિદાય લીધી એમની ટહેલના પાંચ દાયકા પછી ગુજરાતમાં નવા નાટ્યકર્મ માટે એકદમ ડઝન “હોલ” બંધાયા, પરંતુ એ કોઈ નાટ્ય મંડળીઓનાં નથી; એની માલિકી સરકાર, સુધારાઈઓ અને ટ્રસ્ટ - મંડળોની છે; નાટ્ય મંડળો તો નાટકોના “રાતવાસા” માટે મોંમાંગ્યા દામ આપીને અગવડો ભાડે રાખે છે !

ચંદ્રવદન મહેતાને જે જે આમજનોએ એક એક રૂપિયો આપેલો એ બધો હિસાબ એમણે પતાવ્યો છે, એની મને જાત-માહિતી છે; પણ એમના સ્વપ્નનો હિસાબ આપણે ક્યારે પતાવીશું ? એવું એમના નાટ્યસાથીદારો અને ક્વાપ્રિય પ્રેક્ષકો અનેક વાર પૂછે છે. આ એતિહાસિક ઘટના છે; અને સી.સી. જેવાની બળતરાની, સર્જકો-પ્રેક્ષકો નોંધ લે.

મંડળીઓ

1922ની ચંદ્રવદન મહેતાની જોડાદ, એ પછીની એમની ઝુંબેશ અને 1940ની એમની આ ટહેલ એ વખતે તો તર્કસંગત અને સાતત્ય ધરાવતી એમની પ્રવૃત્તિનો એક ભાગ હતી; એ જરૂરી પણ હતી; એક ચોક્કસ દિશામાં જવા માટેનું એમાં દર્શન હતું. નટધર ભલે ન બંધાયું એ વખતે, પણ એ જ વખતે નવા થિયેટરકર્મના ઝીંનનાં બીજાં પાસાંઓ તેમણે અન્ય સાથીદારો, સૂત્રધારો અને સર્જકોમાં પ્રસરણ્યાં, નિજાથી મુંબઈ અને ગુજરાતભરમાં નાટ્ય મંડળીઓની રચનાને વધાવી પ્રત્યક્ષ-પરોક્ષ રીતે તેઓ માર્ગદર્શન આપતા રહ્યા.

આ દરમિયાન બીજું વિશ્વયુદ્ધ, હિંદ-છેડો ચળવળ, કામદાર જાગૃતિ વગેરે રાજકીય તખ્તા પર ઘણું બધું વીતી ગયું હતું. થિયેટરકર્મ માટેની જાગૃતિ આખા ગુજરાતમાં વર્તતી હતી. એ ટીમવર્ક હોવું જોઈએ, એ મામા વરેરકરની સલાહ હતી. અમદાવાદમાં એ તુરત જ અમલમાં મુકાઈ, અને “એલિસબ્રિજ આરોગ્ય સમિતિ”ના નેજા હેઠળ 1939માં “રંગમંડળ”ની સ્થાપના થઈ અવેતન રંગભૂમિની ઇમારતની પાયાની ઈંટ આ મંડળ બન્યું. એમાં નિરુભાઈ દેસાઈ, ગિરીશ ભચેય, પનંજય શ્વર, અરુણ શ્વરે વગેરે સંકળાયેલા હતા. શરૂઆતમાં એકંક્રીઓ (“સોયનું નાકું”, “મુકુંદરાય”, “એળે નહીં તો બેળે”, “પિયરનો પડેશી” વગેરે) અને અનેકંક્રીઓ (“વસંતસેના”, “મૃચ્છકટિક”, “ચક્રવર્તી ચોરસ” વગેરે) એમાં ભજવાયાં. “રંગમંડળ”માંથી છૂટા થયેલા થોડા મિત્રોએ “રૂપકસંઘ”ની 1944માં સ્થાપના કરી. એમાં ગિરીશ ભચેય, પનંજય શ્વર, ઉમાશંકર જોશી, ધીરુભાઈ શ્વર, વિષ્ણુકુમાર જોશી, વિનોદિની નીલકંઠ, રવિશંકર રાવળ, બકુલ જોષીપુરા વગેરેએ સાથે મળીને મુનશીના “લોપામુદ્ર” અને “છીએ તે જ ક્ષીક” ઉપરાંત નાનાલાલના “જપા જપંત”નો પ્રયોગ કરેલો. આ સંસ્થા બે-ત્રણ વર્ષમાં બંધ થઈ “રંગમંડળ” તો જાપંતી પટેલ સહિત અનેક નટો-દિગ્દર્શકો-લેખકોનું પારાણું રહ્યું છે. એનું મહત્ત્વનું પ્રદાન—તે “ડ્રૉઈંગરૂમ થિયેટર”. પ્રેક્ષકો વાર્ષિક સભ્ય બને અને સંસ્થાના બાર નાટ્યપ્રયોગો નિયમિતપણે નિહાળે. (ટ્રસ્ટ દ્વારા ચાલતી આ નાટ્યસંસ્થાએ એ પછી તો નાનું કામચલાઉ થિયેટર બાંધ્યું હતું. આજે ત્યાં સ્વ જાપંતી દલાલના નામ સાથે સંકળાયેલ નાટ્યતાલીમ વર્ગો ચાલે છે.)

પનંજય શ્વરે 1930માં મુનશીનું “કાકાની શક્તિ” અને 1933-47ની વચ્ચે મુનશીનાં “પુત્રસમોવરી”, “ધ્રુવસ્વામિની દેવી” અને “બ્રહ્મચર્યાશ્રમ”, ચંદ્રવદન મહેતાનું “આગગાડી” અને એક રૂપાંતરિત “સંભાવિત સુંદરલાલ” જેવાં નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું. અરુણ શ્વરે “શરતના ઘોડા”, “હોળીનું નારિયેળ” જેવાં એકંક્રીઓ; અને “કાળભેરવ” વગેરે નૃત્યનાટિકાઓ ભજવી.

ઈષ્ટા

આ આખી પ્રવૃત્તિમાં જે કલાદૃષ્ટિ હતી, એ નવનાટ્યકર્મ માટે જોટલી જરૂરી હતી એટલી જ,

બલ્કે એથી વધારે, એમાં પ્રયોજન અને દિશા જરૂરી હતાં. એ પુરવણી કરી ઇન્ડિયન પીપલ્સ થિયેટર એસોસિયેશન (“ઈપટા”)ની ગુજરાત શાખા, અને જશવંત ઠક્કરે. મુંબઈમાં “હિંદ છોડો”ની ચળવળ દરમ્યાન કેટલાય કલાકરો “ઈપટા” તરફ આકર્ષાયા હતા : શાંતિ બર્ધન, બિનય ચૈય, શંભુ મિત્ર, પંડિત રવિશંકર, બલરાજ સાહની, પૃથ્વીરાજ કપૂર, ખ્વાજા અહમદ અબ્બાસ, શાહિર લુધિયાનવી, ચંદ્રવદન મહેતા, જશવંત ઠક્કર, દિના ગાંધી, પ્રતાપ ઓઝા વગેરે.

“ઈપટા”એ પ્રારંભમાં ‘નૃત્યનાટિકા કેન્દ્ર’ તથા હિંદી અને મરાઠી નાટ્યવિભાગોની રચના કરી. ગુજરાતી નાટ્યવિભાગનું કેન્દ્ર શરૂઆતમાં મુંબઈમાં હતું. એનું પહેલું નાટક તે પિસ્તાળીસ પાત્રોનો સમૂહ ધરાવતું, ચંદ્રવદનનું “નર્મદ” . દિના ગાંધી, પ્રતાપ ઓઝા, અનંત વીણ વગેરે સાથે જશવંત ઠક્કરે એમાં નર્મદનો પાઠ કર્યો. મુંબઈના “ભાંગવાડી”માં એ ભજવાયેલું. એમાં સમાજસુધારાનો ગરબો પણ રજૂ થયો હતો. મૃત્યુ પ્રસંગના છાતી કૂટવાનાં અને મરણિયા ગાવાનાં દ્રશ્યો પણ એમાં રજૂ થયાં હતાં. (એ વખતે આ પ્રસંગનો વિશેષ થયો, પરંતુ પાંચ વર્ષ પછી એની જ પ્રેક્ષકોએ બહુ પ્રશંસા કરી હતી. આ ઘટના સમાજ પારિવર્તન અને રંગભૂમિ અંગેની સમજ પરિવર્તનની દ્યોતક છે.) એની રજૂઆત 1942માં થઈ એ પછી ચંદ્રવદન મહેતાનું “આગાખાડી” રજૂ થયું. રેલવે ક્રમદરેના જીવનને આલેખતું, અને એ જ રીતે ગુજરાતના એ વર્ગનાં લોકોનું નિરૂપણ કરતું એ પહેલું સબળ વાસ્તવદર્શી નાટક છે. એમાં પ્રતાપ ઓઝા, દિના ગાંધી (હવે પાઠક) અને જશવંત ઠક્કરે મહત્ત્વની ભૂમિકાઓ ભજવી. એ દિવસોમાં અદી મઝબાન પણ લોકનાટ્ય સંઘ - “ઈપટા” સાથે સંકળાયા હતા “ઈપટા”એ પછી ચેક લેખક કેરેલ ક્રેપેકનાં નાટકનું રૂપાંતર “મા”, જશવંત ઠક્કરનું “અર્ષિચિમુર” અને ગુણવંતરાય આચાર્યનું “અદ્યાબેલી” રજૂ કર્યાં. આ નટમંડળીમાં ઉમેરયાં બલરાજ સાહની, વનલતા મહેતા, ચાંપશીભાઈ નાગડા વગેરે. છ માસનાં રિહર્સલોમાં દ્વારકાના વાઘેરોનાં રીત રિવાજો, ટેવો, ભાષા, પહેરવેશ અને જવાંમર્દીનાં દર્શન માટે એ વિસ્તારની મુલાકાતો લીધી. બે-ચાર વાઘેરોને મુંબઈ પણ બોલાવ્યા હતા અંગ્રેજો અને ગાયકવાડી હકૂમત સામેની બગાવતનું ગુણવંતરાય આચાર્યનું એ ખૂબ નોંધપાત્ર નાટક છે. એ પછી જશવંત ઠક્કર “મૃચ્છકટિક” અને (ચંદ્રવદન મહેતાનું) “આણલદે” રજૂ કરી મુંબઈના ગુજરાતી નાટ્યવિભાગનું સંચાલન દિના ગાંધી, પ્રતાપ ઓઝા, લાલુ શાહ વગેરેને સોંપી અમદાવાદમાં લોકનાટ્ય સંઘની સ્થાપના કરવા ઊપડ્યા.

“ગુજરાત લોકનાટ્ય સંઘ” અને જશવંત ઠક્કરને સૌ પહેલાં તો તત્કાલીન રાજદ્વારી મહાનુભાવો સાથે ટક્કર ઝીલવી પડી. આર્થિક ભીંસ પણ હતી. એક મિત્રની મદદથી “સીતા” નાટક રજૂ કરવાનું તેમણે આયોજન કર્યું. એની વેશભૂષા, ‘વિગ’ વગેરે પૃથ્વીરાજ કપૂરે આપેલાં; તો પ્રકાશઆયોજનમાં વી. શાંતારામે સહાય કરેલી. 1944નો આ ગાળો હતો. તત્કાલીન દુષ્કાળની પરિસ્થિતિથી પ્રેક્ષકોને જાગ્રત રાખવા, રામના દરબારમાં તેમણે દ્યોક ભિખારીઓને પ્રવેશ અપાવ્યો : “ખાવા આપો, ખાવા આપો”. પ્રેક્ષકો આ આઘાતમાંથી બહાર

નીકળ્યા, ત્યારે તેમને ખબર પડી, કે રસ્તા પરનાં દસ ભૂખ્યાંઓને જશવંત ઠાકરે પ્રવેશ અપાવેલો ! (જો કે જયશંકર ‘સુંદરી’એ આ પદ્ધતિની ટીક કરી હતી.)

બીજો પણ એક રસપ્રદ પ્રસંગ બનેલો : સીતાની ભૂમિકા પ્રભાબહેન પાકક કરે, અને એમના પતિ અર્ચવિદ ભાઈ દિયર ભરતની ભૂમિકા કરે આ નટદંપતી ખ્યાતનામ સાહિત્યકાર શમનારાયણ વિ. પાકકનાં કુટુંબીજનો છે, એમની જ્ઞાતિમાં એ વખતે એવો વિરોધવંતોળ ઊઠેલો, કે નાટક હોવા છતાંય પતિ થઈને (અર્ચવિદ પાકક) પત્નીને (સીતા બનેલાં પ્રભાબહેનને) પગે કેમ પડી શકે ? (જોકે આ દંપતીએ ત્યારે અને પછી પણ રંગભૂમિમાં ખૂબ સક્રિય ફાળો આપ્યો.)

એ પછી આવ્યું ઈબ્સન કૃત બાબુભાઈ વેદ્ય અનુદિત “હંસી”, અને પ્રાણજીવન પાકક અનુદિત “ઢીંગલીઘર”. દિના ગાંધીએ એ બંનેમાં મુખ્ય ભૂમિકા ભજવી. આ નાટકોમાં નવી વાત, નવતર અભિનય, પ્રકાશ અને પ્લોટની નવી ટેકનિક હતાં અને પરિણામે અવેતન રંગભૂમિ માટે નવું વાતાવરણ સર્જતાં હતાં. એ પછી જશવંત ઠાકરે શેક્ષપિયર, ગોર્કી, શરત્ચંદ્ર, જી.બી. પ્રિન્સ્ટલી વગેરેનાં વિશ્વવિખ્યાત નાટકો ભજવ્યાં.

1947માં “અખિલ હિંદ લોકનાટ્ય પરિષદ” અમદાવાદમાં મળી; એમાં, જરૂરો એ પછીના ત્રણ દાયકાઓ સુધી દેશભરમાં ફિલ્મ અને નાટ્યક્ષેત્રે હલચલ મચાવવાના હતા, એવા દોઢ હજાર મહાનુભાવોએ ભાગ લીધો. એના મેનિકેસ્ટોમાં, “ક્રાંતિકારી થિયેટર લોકનાટ્ય અને ભૂમિજાત નાટ્યકલામાંથી પ્રગટે” એ રસિકલાલ પરીખની દરખાસ્તને સર્વાનુમતે આમેજ કરવામાં આવી. આ રીતે વૈચારિક આંદોલન સર્જવામાં “ઈષ્ટા” ગુજરાતમાં સૌથી આગળ નીકળ્યું.

એ દિવસોમાં “રંગમંડળ”નું “નેપથ્ય” – ત્રેમાસિક, “આઈ.એન.ટી.”નું “એકંક્રી” – દ્વિમાસિક વગેરે બહાર પડતાં હતાં. જશવંત ઠાકરે 1948ના જાન્યુઆરીમાં “નાટક” નામના પાસિકનું પ્રકાશન શરૂ કર્યું. સતત ત્રણ વર્ષ સુધીના એના અંકોમાં અભિનય, કલા, શિક્ષણ વગેરે વિશેના લેખો અને ચોદ નવાં ત્રિઅંકી નાટકો પ્રસિદ્ધ થયાં. નાટ્યક્ષેત્રે કલા-કસબીઓની નવી પેઢી તૈયાર થવા માંડી. “લોકનાટ્યસંઘ”નું છોહું નાટક-સ્પેનીશ લેખક ગાર્સિયા લોર્કાના નાટકનો અનુવાદ “મોચીની વહુ”માં જાણીતા રાજકીય આગેવાન દિનકર મહેતાનાં પત્ની નલિની મહેતાએ અભિનય કર્યો હતો. અમદાવાદના “ભારત ભુવન” થિયેટરમાં પૃથ્વીરાજ કપૂરના અધ્યક્ષસ્થાને એનો પ્રથમ શો થયેલો. એક રાજકીય પક્ષની દોરવણી હેઠળ મોચી સમાજે સંઘની સામે બદનકીનો કેસ દાખલ કર્યો. મુખ્ય નટ રમણ પટેલને ધમકી પણ મળી. જશવંત ઠાકરે ન્યાયાધીશને સૂચન કર્યું, કે તમે નાટક ભજવાતું જુઓ અને પછી ચુકાદો આપો. અમદાવાદના આતુર નાટ્યપ્રેમીઓએ જૂનો “પ્રેમાભાઈ હાલ” ખીચોખીચ ભરી દીધો. ન્યાયાધીશ સમક્ષ પાંચ વખત આ નાટક ભજવાયું. ટૂંકમાં લોકોએ જોયું, અને અદ્યલતે બતાવ્યું. નાટ્ય મંડળી વિસ્તર્યો ચુકાદો કાગળ પર જ રહ્યો !

એ પછી “ગુજરાત વિદ્યાસભા”ના આશ્રયે “નાટ્ય વિદ્યા મંદિર”માં જશવંત ધ્રુવ જોડયા, અને “લોકનાટ્ય સંઘ” છોડી પોતાની સંસ્થા “ભરતનાટ્ય પીઠ”ની સ્થાપના કરી. એ વિશે આપણે વિગતે આગળ જોઈશું.

“જર્વાનિકા”, અમદાવાદ

1946માં “નેશનલ થિયેટર્સ” – રાષ્ટ્રીય નાટ્યસંઘની સ્થાપના થઈ. એમાં શશિકાંત નાણાવટી, હરકાન્ત શાહ, ગોવિંદભાઈ પટેલ અને નટવર મેંદાવાળાએ “દિવદસી” અને “આણલદે” જેવાં નાટકો રજૂ કર્યાં. 1949માં પ્રા. એસ. આર. ભટ્ટ, બાબુ રાજા, પી. ખરસાણી વગેરેના સથવારે “જર્વાનિકા નાટ્ય સંસ્થા” શરૂ થઈ. એનું પ્રથમ નાટક તે બર્નાર્ડ શૉના નાટકનું રૂપાંતર “શેતાનનો સાથી”. “જર્વાનિકા”નું બીજું શતપ્રયોગી નિર્માણ તે પન્નાલાલ પટેલની નવલકથા “મળેલાં જીવ”નું શશિકાન્ત નાણાવટીનું નાટ્યરૂપાંતર. એના 137 પ્રયોગો એ જમાનામાં થયા. ખુદી જગ્યામાં ત્રિપરિમાણીય મેળો યોજીને દિગ્દર્શક પ્રેક્ષકોને રોમાંચ આપ્યો હતો. “મળેલાં જીવ” એ પછી પણ બે વખત ભજવાયું હતું.

શશિકાન્ત નાણાવટીએ ત્યારબાદ યુનીલાલ વર્ધમાન શાહની લોકપ્રિય નવલકથા “રૂપમતી”નું નાટ્યરૂપાંતર કર્યું. ચિત્રકાર પ્રેમ રાવળે આ નાટક માટે ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર પહેલી વાર બે માળના સેટની રચના કરી. દામિની મહેતાએ એમાં રૂપમતીની ભૂમિકા ભજવી. હરકાન્ત શાહે “મળેલાં જીવ” અને “રૂપમતી” બંનેમાં પહેલી વખત પ્લેબેક (અને તે પણ રેકોર્ડેડ)ની પ્રથા અપનાવી. મુંબઈ, નડિયાદ વગેરે સ્થળોએ થઈને એના પણ 139 પ્રયોગો થયા. એ પછી “જર્વાનિકા”એ “માટીનું ઘર”, “હું ને માસી વહુ”, “શ્યામલી”, “રામની સુમતિ” વગેરે નાટકો ભજવ્યાં. 1944-1969ની વચ્ચે એની પ્રવૃત્તિ અખંડ ચાલી. એમાં નિરૂપાઈ દેસાઈ, કલા શાહ, ચારૂ પટેલ, અરૂણા ઈરાની, એઝરા કિશ્નન, નરેન્દ્ર ત્રિવેદી, દીપક ધીવાળા વગેરે સંકળાયેલાં હતાં. નિષ્ણ, કુનેહ અને અનેરી દૃષ્ટિથી હરકાન્ત શાહે નવનાટ્યના આ બીજા સ્તબકમાં નોંધપાત્ર ફાળો આપ્યો છે. એમના હાથે અનેક કસબીઓ ઘડાયા. ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર બાળનાટકનો આરંભ પણ એમણે જ કર્યો. હરકાન્તનાં પત્ની કલા શાહે અનેક નાટકોમાં સફળ અભિનય આપ્યો હતો.

1938-39માં “ગુજરાત કૉલેજ”માં પ્રા. અનંતરાય રાવળ વગેરેના માર્ગદર્શન હેઠળ મુનશીનાં કેટલાંક નાટકો રજૂ થયાં હતાં. આ ગાળા દરમિયાન “ગુજરાત કૉલેજ”નો ફાળો પણ નોંધનીય છે.

આ દરમિયાન વડોદરામાં “કલા કેન્દ્ર”, “કલા પથક”, “ગુજરાત કલા સમાજ” વગેરે સંસ્થાઓ તરફથી રમણલાલ દેસાઈનાં “અંજની”, “કામદહન”, “ગ્રામસેવા” વગેરે; અને ગોકળદાસ રાયચુરાનું “જાગતી જીવાની” અને ચંદુલાલ પરીખનું “નામ મહિમા” વગેરે નાટકો ભજવાયાં. સુરતમાં એ દરમિયાન “કલાક્ષેત્ર”, “કલાનિકેતન” વગેરે સંસ્થાઓ સક્રિય

હતા. ભાવનગરમાં પણ સારું એવું કામ ચાલી રહ્યું હતું.

આઈ.એન.ટી.

1940માં ધનસુખલાલ મહેતાની અર્ધશતાબ્દીના અવસરે ચંદ્રવદન મહેતા અને એમની નટોળીએ મુંબઈમાં રંગભૂમિના ઈતિહાસમાં એક નવતર પ્રયોગ કર્યો; નવલચમનું “ભટ્ટનું ભોપાળું”, રમણભાઈ નીલકંઠનું “નવાબની મુલાકાત”, જ્યોતીન્દ્ર દવેનું “અશોક પારસી હતો”, ચંદ્રવદન મહેતાનું “નર્મદ” – એ સૌનું ઊંધિયું કરીને “રંગલીલા” નામે “રેવ્યુ” રજૂ કર્યું. આવા પ્રયોગોએ ધીરે ધીરે રંગભૂમિનું વાયુમંડળ રચી આપ્યું અને ગંભીર અને ઉપયોગી નવનાટ્યકર્મ માટે મિત્રો તૈયાર થયા. મનસુખ જોશી, ગોતમ જોશી, નારણ મિસ્ત્રી, ચંદ્રવદન ભટ્ટ વગેરેના સથવારે દામુભાઈ ઝવેરીના મહામંત્રી પદે ઈન્ડિયન નેશનલ થિયેટર – “આઈ.એન.ટી.”ની 1944માં સ્થાપના થઈ એમાં ડૉ. ડી. જી. વ્યાસ મહત્ત્વના માર્ગદર્શક હતા. શરૂઆતની નૃત્યનાટિકાઓ પછી એણે એક મરાઠી નાટક પણ રજૂ કર્યું. 1947માં જવાહરલાલ નહેરુના “ડિસ્કવરી ઑફ ઈન્ડિયા” ના આધારે શાંતિ બર્ધને “એશિયન રિલેશન્સ ક્રૉન્કલ્સ” માટે નૃત્યનાટિકા રજૂ કરી. નહેરુને પણ એ ખૂબ ગમી હતી. 1947-51માં ચંદ્રવદન ભટ્ટે “લગનની બેડી”, “સ્નેહનાં ઝેર” વગેરે નાટકો રજૂ કર્યા. “સ્નેહનાં ઝેર” નાટકમાં તાખ્તાના બે ભાગ પાડી બે અલગ અલગ દૃશ્યો બતાવવામાં આવેલાં. નારણ મિસ્ત્રીએ ધીમે ધીમે તાખ્તાના કસબને ખૂબ વિકસાવ્યો, નવથિયેટર કર્મને ગૌરવ આપ્યું. વનલતા મહેતા, મધુકર રોદરિયા, નિહારિકા દિવેટિયા વગેરેએ એમાં અભિનય કર્યો હતો.

“આઈ.એન.ટી.”ના અંગ્રેજી નાટ્યનિર્માણ વિભાગે અદી મર્ઝબાનના દિગ્દર્શન હેઠળ સમરસેટ મોમનું “સેકેડ ફ્લેઈમ” વગેરે નાટકો રજૂ કર્યા. “આઈ.એન.ટી.”ના અગ્રણીઓ તખ્તા પ્રત્યે શૈક્ષણિક અભિગમ ધરાવતા હતા એના નેજા હેઠળ નિયમિત પુસ્તકાલય, બાળરંગભૂમિ અને વિવિધ પ્રકારની ‘સ્ટેજ સર્વિસ’ ચાલતી હતી.

“ભારતીય વિદ્યા ભવન”નાં ‘ક્લાકેન્દ્રે’ “બળવંતની ડેલી”, “અનંતને આરે”, “પૃથ્વીવલ્લભ” વગેરે નાટકો રજૂ કર્યા હતાં.

અદી મર્ઝબાન (17.4.1914-26.2.1987)

આરંભમાં અંગ્રેજી નાટકોથી શરૂ કરી, પાશ્ચાત્ય નાટ્યસાહિત્યના ઊંડા અભ્યાસ અને રંગભૂમિના વ્યવહારુ જ્ઞાનને કામે લગાડી અદીએ એકી ઝટકે પારસી રંગભૂમિમાં પરિવર્તન આણી દીધું. અદીથી ત્રણ કલાક ચાલે તેવાં નાટકો જાતે લખ્યાં; એમના ગુજરાતી નાટકમાં એક પણ ગીત નહોતું, ભાષા ધરગથ્ય બનાવી અને સંવાદોમાંથી અતિનાટ્યાત્મકતા દૂર કરી. પોતાના બે શિષ્યો ફિરોઝ આંટિયા અને હોમી તવડિયાના સથવારે એમણે ક્રોમેડી અને ફારસો રજૂ કર્યા – “ક્રતરિયું ગૅપ”, “છૂપો રુસ્તમ”, “ધસ્યો-ફસ્યો-ખસ્યો”, “પિરોજા ભવન”,

“શિરિનબાઈનું શાંતિનિકેતન” વગેરે ગંભીર કૃતિઓમાં “પૃથ્વીવલ્લભ” નોંધપાત્ર છે. એક સમર્થ ‘થિયેટરમેન’ અને ‘બ્રોડકાસ્ટર’ તરીકે આબરૂ જમાવનાર અદી મૂળે તો પત્રકાર હતા. મિલનસાર અને રમૂજી, કર્તવ્યપરાયણ ‘આલા’ દરજ્જાના એ આદમીએ ‘હસતા ફિલસૂફ’ તરીકે ગુજરાતને પેટ પકડીને હસાવ્યું છે.

ચંદ્રવદન ભટ્ટે ફિલ્મ જગતના અનુભવને લીધે આકર્ષક સેટ અને ગતિશીલ સંરચના તખ્તા પર અવતાર્યા. “છીએ તે જ ક્ષિક”, “પાંજરાપોળ”, “પારકી જણી”, “ફેર ફૂદરડી”, “સ્નેહનાં ઝેર” વગેરે એમનાં દિગ્દર્શિત લોકપ્રિય નાટકો છે. “આઈએન.ટી.” ઉપરાંત “સાહિત્ય સંસદ” અને “નાટ્યભારતી” સંસ્થાઓ સાથે એ સંકળાયેલા હતા.

પ્રતાપ ઓઝા (જન્મ 1920)

1937-’38થી અમદાવાદમાં પહેલાં નટ અને પછી દિગ્દર્શક તરીકે એમણે રંગભૂમિમાં કામ શરૂ કર્યું. 1942-’43થી મુંબઈમાં એમણે સંવેદનશીલ અભિનેતા તરીકે યશસ્વી ભૂમિકાઓ ભજવી “ધૂમ્રસેર”, “અદ્યાભેલી”, “આપઘાત”, “મૃચ્છકટિક”, “નરબંક” વગેરે લાંબાં નાટકોમાં. મુંબઈની “ઈષ્ટા”ની ગુજરાતી શાખાના એ મહત્ત્વના કાર્યકર અને નટ હતા. અલી સરદાર જાફરી અને બલરાજ સાહની સાથે “યે કિસકા પૂન હે” નામનું ઉર્દૂ નાટક રજૂ કર્યું હતું. “રંગભૂમિ” અને “નટમંડળ” વગેરે સંસ્થાઓ સાથે એ સંકળાયેલા હતા.

આ ગાળાના અન્ય રંગકર્મીઓમાં દિના ગાંધી, ઉષા મલજી, લીલા જરીવાળા, વનલતા મહેતા, વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ, લાલુ શાહ વગેરેએ મુંબઈમાં નવનાટ્યકર્મનો ઝંડો ઉત્સાહભેર ધરી રાખ્યો હતો. ધીમે ધીમે અતિનાટકીય અભિનયના સ્થાને સંયમિત અને વાસ્તવદર્શી અભિનય પ્રેક્ષકો સ્વીકારતા થયા હતા. સન્નિવેશ અને પ્રકાશઆયોજનની ટેકિનિક વિકસી રહી હતી. નવા નવા પ્રયોગોને અવકાશ મળતો રહેતો હતો. આ બધાની સાથોસાથ નાટ્યસાહિત્યક્ષેત્રે પણ લેખનકાર્યમાં જૂની-નવી ક્લમો સક્રિય હતી.

ચંદ્રવદન મહેતાએ આ દરમ્યાન કર્તવ્ય પાલન અને કર્તવ્યજડતા વચ્ચે ચમત્તા સંયત ભાવનાવિરોધની સામે સીતાના હૃદયસ્પર્શી વિષાદને આલેખતું “સીતા” (1943); 1940માં નાખેલી “નટધર”ની ટહેલના પોતાના સમણાને સાકાર કરતું અને ‘નાટકમાં નાટક’ રજૂ કરતું “ધરાગુર્જરી” (1944); રમતિયાળ બંડખોરીના બેવડા આવિષ્કારનું હળવું નાટક “શિખરિણી” (1946); સાંસારિક વિષમતા અને લગ્નવિચ્છેદનું આત્મકથનાત્મક લાગે તેવું “પાંજરાપોળ” (1947) વગેરે અનેક નાટકો લખ્યાં. તેમાંનાં મોટા ભાગનાં ભજવાયાં હતાં. આ જ ગાળા દરમ્યાન એમણે અસંખ્ય રેડિયો-નાટકો લખ્યાં અને આ માટે અનેક નટ-લેખકોને માર્ગદર્શન આપ્યું. નાટ્યલેખનમાં એમની દૃષ્ટિ સ્થળ અને કાળના વિશાળ પટને ફરી વળતી. અભિનયને પોષક બને તો પણ વિવેચકોને અનેક સ્થળે શિથિલતા અને પ્રમાણનો અભાવ એમાં દેખાયાં છે. “મેના પોપટ” અથવા “હાથી ઘોડા” એમનાં નોંધપાત્ર પ્રહસનો છે.

1938થી 1943 વચ્ચે ઈન્દુલાલ યાજ્ઞિકે તત્કાલીન સમાજવ્યવસ્થા અને રાષ્ટ્રીય જુવાળની ભાવના રજૂ કરતાં મહત્ત્વનાં નાટકો આપ્યાં - સુરત જિલ્લાના દૂબળા, રાનીપરજ, ટ્રેડિયા જાતિના શોષણ સામેનું નાટક “શોભારામની સરદારી” (1938), “રણસંગ્રામ” (1938), જાગૃત સ્ત્રીત્વનું નાટક “વરઘોડે” (1943). સ્વાતંત્ર્ય પછી ધલતો અને ગરીબોના પ્રશ્નો રજૂ કરતું નાટક “અક્કલના દુશ્મન” તેમણે 1954માં લખેલું. આ નાટકો સામાન્ય રીતે નાટ્યસાહિત્યના ઈતિહાસમાં ઉલ્લેખાતાં રહ્યાં છે, અને તખ્તા પર પણ રજૂ થયાં નથી. વિચારોત્પ્રેરક વિષયસામગ્રી, પ્રચ્છન્ન સંઘર્ષ, જીવંત માવજત વગેરેથી એમની નાટ્યરચનાઓ જુદી તરીકે આવે છે. જાગૃત ઉદ્ધામ માનસ નિરૂપતું એમનું અંતિમ નાટક હતું “ભોળાશેઠનું ભૂદાન” (1954).

નવનાટ્યકર્મના આ બીજા સ્તબકમાં આ નાટકોની નોંધ પણ કરવી જોઈએ : ગજેન્દ્ર લા પંડ્યાનું “છેલ્લો પાવાપતિ” (1935), પ્રલ્લાદ દિવાનજીનું “વૈશાલીની વનિતા” (1938), કેશવ હર્ષદનું “રાજનંદિની” (1943) વગેરે.

માત્ર એક જ નાટક હોવા છતાં નોંધપાત્ર પ્રધાન તરીકે નોંધવું જોઈએ તે ગુણવંતરાય આચાર્યનું “અદ્યાબેલી” (1946). એની સફળતાનો મોટો યશ જશવંત ઘક્કરે કરેલી એની રજૂઆતને મળે.

વાર્તાકર-એકંકીકાર તરીકે ખ્યાતનામ બનેલ યુનીલાલ મડિયાએ લગ્નવિષયક વિકૃતિઓને અતિશયોક્તિ આશ્રિત લક્ષ્યવેધક ફારસ આપ્યું - “હું ને મારી વહુ” (1949) અને રાજકીય પરિસ્થિતિ પરનો કટાક્ષ “રામલો ચેબિનહૂડ” (1962).

આ જ ગાળા દરમિયાન ધનસુખલાલ મહેતાએ કેટલાંક મહત્ત્વનાં રૂપાંતરો આપ્યાં અને અન્યો સાથે સહનાટ્યલેખન પણ કર્યું. આત્મસંસ્મરણને આધારે દસ્તાવેજી સામગ્રી રજૂ કરતું એમનું સ્વતંત્ર સર્જન, તે “સરી જતું સુરત” (1942). તેમણે અવિનાશ વ્યાસ સાથે “અર્વાચીના” (1946), ગુલાબદાસ બ્રોકર સાથે “ધૂમ્રસેર” (1948), બચુભાઈ શુક્લ સાથે “વાવાઝેડું” (1956) વગેરે નોંધપાત્ર સહસર્જનો કર્યા. ધનસુખલાલ મહેતાનાં બે મહત્ત્વનાં રૂપાંતરિત નાટકો તે - “સ્નેહનાં ઝેર” (1950) અને “મનુની માસી” (1951). ભારે ડીહાપોહ જગાવનાર, પણ ગુજરાતની ‘નવી’ રંગભૂમિનું પ્રથમ શતપ્રયોગી નાટક “રંગીલો રાજા” (1955) તેમણે અંગ્રેજી પરથી રૂપાંતરિત કર્યું હતું. મુક્ત પ્રણયસહચાર અને પ્રહસનલક્ષી અતિરંજકતાને લીધે એ ખૂબ ઉપાલંબ પામ્યું; પણ એટલુંજ નટ અને પ્રેક્ષકપ્રિય બન્યું હતું.

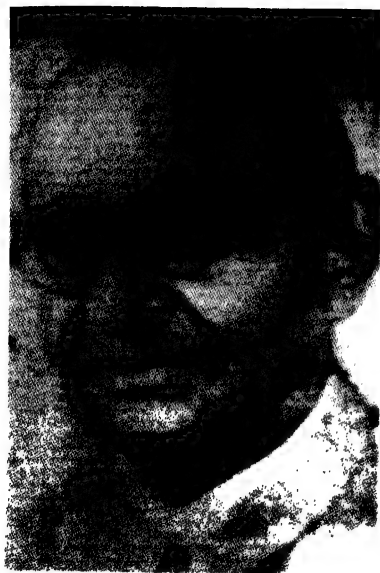
ધનસુખલાલ મહેતા વિશેષ તો નાટ્યકાર તરીકે નહીં, પણ નાટ્યરસિક વ્યક્તિવિશેષ તરીકે વધુ સફળ રહ્યા અનેક રેડિયો-નાટકો અને ‘ફીચરો’ તેમણે લખ્યાં હતાં. “ગુજરાતી બિનધંધાદારી રંગભૂમિનો ઈતિહાસ” (1956), “નાટક ભજવતાં પહેલાં” (1959) અને “નાટ્યવિવેક” (1960) એમનાં ઈતિહાસ અને નાટ્યસિદ્ધાંતનાં પુસ્તકો છે.

સ્તબકને સંધિકાળે

1937ની “રંગભૂમિ પરિષદ” પછી ‘નટધર’ વિના પાંગરેલી ગુજરાતની ‘નવી’ રંગભૂમિનો “નાટ્યમંડળીઓ રચવાનો” 1949 સુધીનો આ બીજો સ્તબક છે. એની અભિનયપ્રવૃત્તિના ઉપલક્ષ્યમાં મૌલિક નાટ્યલેખનની સાથે અનુવાદ પ્રવૃત્તિ વધતી જણાય છે. 1922-1939નાં મૌલિક નાટકોનાં લેખન અને નિર્માણથી આ તબક્કો સૌ પહેલાં તો આ રીતે જ અલગ પડે છે. ચંદ્રવદન મહેતા જેવા લેખકોની સાથોસાથ નવા લેખકો પણ અભિનયકે રંગભૂમિમાં પ્રવેશ માટે લેખનના ક્ષેત્રે અંપલાવે છે. લેખક તથા રંગભૂમિ વચ્ચે ક્યાંક ક્યાંક નિકટતમ સંબંધ ટકી રહે છે. આ ગાળા દરમિયાન અનેકાંકીઓ કરતાં એકાંકીઓ વિશેષ લખાયાં છે. જોકે એકાંકીમાં સારી હથોટી દર્શાવતા લેખકો હંમેશાં એવું જ સારું પ્રલંબ નાટક આપી શક્યા નથી. આ ગાળા દરમિયાન હજી તો એવી પરિસ્થિતિ રહી કે ભજવાનું તે નાટક છપાતું અને છપાયેલું નાટક મોટા ભાગે ભજવાનું ય ખરું. પ્રેક્ષકોમાં નવથિયેટર જોવાના ઉમંગઉદ્દાસ હતા. નાટકની ચર્ચા થઈ શકતી, એના અભ્યાસને ઉત્તેજન મળતું અને મુક્ત મને વિવેચન થતું.

પહેલા સ્તબકથી અલગ પડીને, જોકે ખરી રીતે તો એમાંથી વિકાસ પામીને, આ ગાળા દરમિયાન ભજવણી માટે આમંડળી ભેગી કરવી એ પ્રક્રિયાના સ્થાને નિયમિત પ્રયોગો થઈ શકે એ માટે નાટ્ય મંડળીઓ રચાઈ હવે એમને જોઈએ “નટધરો”, એટલે જણાદનું સ્થાન લીધું ટહેલે; અને પરિણામે સર્જાયાં બેલનું ગરમાગરમ વાતાવરણ જોકે આ નાટ્ય મંડળોમાં પણ (“ઈષ્ટા” કે તત્કાલીન “આઈ.એન.ટી.” જેવાં પ્રયોજનલક્ષી, તથા “રંગમંડળ” કે “રૂપક સંઘ” જેવાં સાહિત્યકલાલક્ષી, દીર્ઘ અથવા અલ્પજીવી હોવા છતાં) હજીયે “એક્ટર પુશિંગ ધ એક્ટિવિટી” ની છાપ ઊઠ્યા વગર રહેતી નથી.

આ સ્તબકને છેવાડે વ્યવસ્થિત નાટ્યવિદ્યા તાલીમના બે પ્રયોગો (“ગુજરાત વિદ્યાસભા”નું “નાટ્યવિદ્યા મંદિર” – 1949, અને વડોદરા યુનિવર્સિટીનો નાટ્યવિભાગ – 1950) થવા છતાં, એનો પ્રભાવ વર્તાય ત્યાં સુધી તો, મુખ્ય નટે જ દિગ્દર્શન કર્યું; એણે જાતે નાટક લખ્યું, કે પછી પોતાનાં રસ-હેતુને અનુકૂળ પરદેશી નાટક બીજા પાસે ગુજરાતીમાં કરાવડાવ્યું. આ નટમંડળીઓનો એ નટ પોતાનો કસબ શીખતો અને નાણી જોતો જણાય છે. પોતાને અમુક વેશ કે રંગભૂષા કેવાં લાગે છે, એમાં એને રસ પડે છે. મંચ ઉપર ઊભાં ઊભાં પાર્શ્વભૂમિના સેટ માટે એ ખાસ કસબી નીમે છે, અને પોતાના પર પ્રકાશ બરાબર પડે છે કે કેમ, એ તરફ એ નજર કરી લે છે. ક્યાંક-ક્યાંક નટ દ્વારા લેખન કે દિગ્દર્શનના ચમકારા દેખાય છે. પણ ગુજરાતનાં જીવનનાં આગવાં નાટક કે થિયેટરકર્મના સમગ્ર વ્યાપને એક નજરે બાંધી શકે એવા દિગ્દર્શકે (જશવંત ઠક્કર સિવાય) આ દરમ્યાન હજી માથું ઊંચક્યું નથી. નવું કરવાના ઉન્મેષો તો અનેક – “રંગમંડળ”નું “ડ્રૌઈંગરૂમ થિયેટર”, “રૂપકસંઘ”નું “જયા-જયંત”, “ઈષ્ટા”નું “મોચીની વહુ”, ચંદ્રવદન મહેતાનું “ધરા ગુર્જરી”, જશવંત ઠક્કરનું “હેમ્લેટ” અને “લતીફ ક્યાં છે?”, “આઈ.એન.ટી.”ની નૃત્યનાટિકાઓ વગેરે અનેક રૂપરંગે-ઘાટે



નાટ્યકાર જામન



નાટ્યકાર મૂળશંકર મૂલાણી



નટ છગન નાયક 'રોમિયો'



નાટ્યકાર રસિકલાલ છો. પરીખ



‘સ્નેહસરિતા’માં બાપુલાલ નાયક અને જયશંકર ‘સુંદરી’, 1915



‘મેના ગુર્જરી’માં પ્રભાબહેન પાઠક, 1955



‘મેના ગુર્જરી’માં પિતાની ભૂમિકામાં જયશંકર ‘સુંદરી’,
બ્રાહ્મણ તરીકે પ્રણયસુખ નાયક, 1955



‘ઇષ્ટા’ના ‘ઢોંગલીઘર’માં દીના ગાંધી અને જશવંત દાકર



‘ભલે પધાર્યા’માં વનલતા મહેતા અને ફિરોજ આંટિયા

અનુભવાયાં, પરંતુ જાણે કે હજીય એવા ઉછાળા “ટેબ્લો” બની જતા લાગતા હતા.

જે મોટા ભાગે મુંબઈમાં શરૂઆતમાં વસતાં હતાં તે જાગૃતિ હવે અમદાવાદમાં અને સુરત, વડોદરા, રાજકોટ સુધી અનુભવાતી હતી. બીજા સ્તબકની મોટા ભાગની આ પ્રવૃત્તિઓ સમાજ અને રંગભૂમિ પ્રત્યે કોઈ ને કોઈ પ્રકારની સજાગતા ધરાવતી હતી. પ્રેક્ષકોને એના અગ્રણીઓમાં રસ નહીં, વિશ્વાસ પણ હતો.

આ ગાળા દરમિયાન ત્રણેક નાટ્યસામયિકો બહાર પડ્યાં. ‘થિયેટરના ઈતિહાસ અને નાટ્ય સિદ્ધાંત અંગે પુસ્તકો છપાયાં, અને નાટ્યતાલીમ આરંભાઈ જૂની રંગભૂમિ છેલ્લા શ્વાસ લઈ રહી હતી, એ 1950ના આ અરસામાં ચૂન્યાવકાશ પૂરવાની જાગૃતિ ‘નવી’માં હતી, ભલે એટલી સજાગતા નહોતી. પ્રેક્ષકોને સંડોવવાનો પ્રયત્ન હતો, પણ હજીય પ્રેક્ષકવર્ગ પૂરેપૂરે ઘડાયો નહોતો. સમગ્ર વાતાવરણમાં એક ઉમંગની લહેરખી હતી, કદાચ આઝાદી પછીનાં વર્ષોના અલ્પજીવી સંતોષને કારણેય એવું હોય.

ટૂંકમાં, એકલવીર નટે આમમંડળીથી આગળ વધી, આ સ્તબકમાં નટ મંડળી રચી; મળ્યું ત્યાંથી નાટક લીધું. અને જરૂર પડી ત્યારે એને મદદરે લીધું. પોતાના પર સ્પોટલાઈટ ગોઠવી અને સ્પર્ધાઓમાં ઈનામો મેળવવા માંડ્યાં. મેળાવડા-ઉત્સવોને બદલે નિયમિત રજૂઆતો કરી; ક્યારેક ક્યારેક શતપ્રયોગો સુધી પહોંચી તો એણે છાતી કુલાવી. આમ, ‘પોતાના રસ અને હેતુ માટે થિયેટરકર્મ કરી શકાય’ એવો એને ખુદને વિશ્વાસ બેસવા માંડ્યો. આ બીજા સ્તબકની મથામણના એ મહત્વના પ્રવાહો છે.

આ સ્તબકને સંધિકાળે બીજી આગત્યની ઘટના તે “ગુજરાત વિદ્યાસભા”ની નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં જયશંકર ‘સુંદરી’નો પ્રવેશ, અને “નટમંડળ” સાથેની આત્મીયતાને પરિણામે ગુજરાતના આગવા મૌલિક નાટક “શર્વલક”ના સર્જક રસિકલાલ પરીખ દ્વારા લેખનનું મંડાણ આ બંનેએ જાણે ગુજરાતને નાટક, થિયેટર અને દિગ્દર્શક આપવાનું બીડું ઝડપ્યું હતું. એનાં પ્રારંભનાં વર્ષોમાં જશવંત ઠક્કર, દિના ગાંધી, કેલાસ પંડ્યા, પ્રાણસુખ નાયક એમની સાથે હતાં પણ એનાં ભૂમિકા અને ભાવિને આપણે તપાસવાં છે; અને તે એ રીતે કે આટઆટલી નિષ્ણ અને તાલીમની શિસ્ત પછીય કેમ, શું બન્યું; અને કેમ, શું ન બન્યું...!

નવથિયેટર કર્મ

સ્તબક ત્રણ : દિગ્દર્શક-કેન્દ્રી

(1949-1960)

આ સદીના મધ્યાહ્ને

આ સદીના મધ્યાહ્ને (એટલે કે આમ તો એના એક વર્ષ આગળ અને બે વર્ષ પાછળ સુધીમાં) — બે ત્રણ એવી ઘટનાઓ ઘટી કે ગુજરાતનાં નવા નાટ્ય થિયેટરકર્મ પડખું ફેરવ્યું. નાટ્ય મંડળીઓએ એક બાજુ ગંભીર રીતે વધુ સજ્જ થવા પ્રયત્ન કર્યો અને ક્યાંક અટકી પડી, તો બીજા બાજુ અમુક નાટ્ય મંડળીઓ ઓટલો ન મળ્યો, તો છેવટે ચેટલો મેળવવા તરફ વળી. આ સ્તબકમાં આ સિવાય પણ કેટલાંક બીજાં પરિબળો, લક્ષણો અને પરિણામોએ દેખા દીધી. ટૂંકમાં, ઘણુંક થયું અને થવા જેવું ઘણુંક ન થયું.

તે છતાં આ અરસામાં સ્તબક બદલાતો દેખાય છે. એની સ્થૂળ ઘટનાઓ તે આટલી — અમદાવાદમાં “ગુજરાત વિદ્યાસભા” સંચાલિત નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં જયશંકર ‘સુંદરી’ નો પ્રવેશ (1949) અને અનુભવાતો જતો એમનો નોંધપાત્ર પ્રભાવ; 1949માં “નાટ્યવિદ્યા મંદિર” અને “નટ મંડળ”ની સ્થાપના; 1951માં મુંબઈમાં “ભારતીય વિદ્યાભવન” દ્વારા એકંકી હરીફાઈઓ, અને એમાંથી બહાર પડેલા નવયુવાન નટો-દિગ્દર્શકો-લેખકો; (અધૂરા સંશોધને ‘જૂની’ ધંધાદારી રંગભૂમિનાં એક ઘયકો મોડા પૂરાં થતાં સો વરસ માનીને !) 1952માં ઊજવાયેલી ગુજરાતી નાટ્ય થાનાબ્દી અને “ગુજરાતી નાટ્ય મંડળ”ની સ્થાપના; 1952માં ગુજરાતમાં પરંપરિત (લોક)નાટ્યનાં તત્ત્વો આમેજ કરતા, રસિકલાલ પરીખે લખેલા અને ‘સુંદરી’ દ્વારા માવજત પામેલા, “મેના ગુર્જરી” નાટકની થાતપ્રયોગી રજૂઆત; અને એ દરમિયાન જ રસિકલાલ પરીખે આરંભેલ મૌલિક નાટક “શાંતિલક” વગેરે.

સદીના મધ્યાહ્નનું આ દૃશ્ય-આલેખન જે ગુજરાતી રંગભૂમિ પર પરદે ઉઘાડે છે, એ ખૂબ સત્ત્વશીલ, તાલીમકેન્દ્રી, ‘થિયેટર મેન’થી દિગ્દર્શન, બળકૂ નાટ્ય-લેખન સાથે પ્રેક્ષક-અભિગમ ધરાવતી અને નટમંડળી પોતાના જ નટધર (જૂના “પ્રેમાભાઈ હાલ”, અમદાવાદ)માં નાટક કરતી રંગભૂમિ છે. એમાં ઉમંગ તો હતો જ, પણ નાટ્યદષ્ટિ ય એટલી જ હતી. વળી, ‘જૂની’ ધંધાદારીને થાનાબ્દી પૂરી થઈ હોવાના ગૌરવ સાથે એને વળાવવાની, એક

રીતે ‘નવી’ના રંગકર્મીઓની, દિલાવરદિલી હતી; એમાંથીય પમાય એટલું પામવાનો અવકાશ ‘નવી’એ રાખ્યો હતો; અને એટલે તો ‘સુંદરી’ જેવાને ઉચ્ચાસને બેસાડી જશવંત ધ્રુવ, દિના પાઠક અને અન્ય સાથીદારો - જાણે સમગ્ર રંગભૂમિ - એમની સામે મીટ માંડી રહી હતી.

‘સુંદરી’ (1889-1975)

1948માં ઈષ્ટા “લોકનાટ્ય સંઘ”ના “શ્રીગલીધર” નાટકમાં દિનાબહેન પાઠકનો અભિનય જોવા રસિકલાલ પરીખના નિમંત્રણે ‘સુંદરી’ અમદાવાદ આવ્યા (અલબત્ત, એ પહેલાં એમણે “રંગમંડળ” સાથે થોડું કામ કર્યું હતું.) એ પછી જશવંત ધ્રુવ દિગ્દર્શિત “સીતા” નાટકની “રંગ તાલીમ” દરમિયાન ‘સુંદરી’એ આપેલા માર્ગદર્શનથી એ બંને નાટકો વધુ સફળ થયાં. 1949માં “ગુજરાત વિદ્યાસભા”ના થાનાબદી-મહોત્સવ વખતે રમણભાઈ નીલકંઠના “ચંદ્રનો પર્વત”નું તેમણે દિગ્દર્શન કર્યું. ચંદ્રનો પાઠ કરનાર ધનંજય ધ્રુવ અને લીલાવતીનું પાત્ર ભજવતાં જ્યોત્સ્નાબહેન રાજાને ખૂબ ઝીણવટપૂર્વક તાલીમ આપી. જાલકાની ભૂમિકામાં વિનોદિની નીલકંઠના અભિનયથી ‘સુંદરી’ રજૂ થયા હતા.

આ અનુભવે વિદ્યાસભાએ થિયેટર માટે “નાટ્યવિદ્યા મંદિર” અને એના પ્રાયોગિક અંગ તરીકે “નટ મંડળ”ની યોજના વિચારી; અને એનું ગુરુપદ ‘સુંદરી’ને સોંપ્યું. નવરંગભૂમિને સમગ્ર રીતે બળુકી બનાવવાનો આ સંસ્થાઓનો પ્રાથમિક ઉદ્દેશ હતો; (“ભારત સહકારી નાટ્ય સંઘ” પણ એમાંથી જ ઉદ્ભવ્યો.) લગભગ એક દાયકાની એની પ્રવૃત્તિ આ સ્તબક જ નહીં, પરંતુ સમગ્ર ગુજરાતની રંગભૂમિના મોટા વળાંક સમી હતી, જેમાં અનેક નટો, દિગ્દર્શકોને તાલીમ મળી. રવિશંકર રાવળ, ઉમાશંકર જોશી, એસ. આર. ભટ્ટ, જશવંત ધ્રુવ અને ધનંજય ધ્રુવે આ તાલીમમાં એમને સહકાર આપ્યો. આ “નાટ્યવિદ્યા મંદિર”ના અભ્યાસક્રમને આધારે પછીના વર્ષે વડોદરા યુનિવર્સિટીએ એના ઉપકુલપતિ હંસા મહેતા અને ચંદ્રવદન મહેતાએ વિશ્વવિદ્યાલય કક્ષાનું નાટકના સ્નાતકનું તાલીમ-માળખું રચ્યું.

‘સુંદરી’એ શરૂઆત કરી ભાસનું “ઉત્કલંગ” અને બોધાયનના “ભગવદજ્ઞક્રિયમ્”ની પ્રાયોગિક તાલીમના પ્રારંભથી. એમાંય “વાચિક”ની કટ્ટસાધ્ય તાલીમથી જ સહુએ શરૂઆત કરવી પડતી કેવી રીતે સ્થિર ઊભા રહેવું, ગતિની શરૂઆત કરવી, એનું ચિત્ર ઉપસાવવું, એનીય હારમાળા કરવી; પાત્રનો પાત્રો સાથેનો, અને એ બધાંનો નાટક સાથે, અને અંતે નટની રમણભૂમિનો પ્રેક્ષકો સાથે કેવી રીતે સંબંધ જોડવો વગેરેની તલસ્પર્શી તાલીમ ‘સુંદરી’ આપતા.

“ઉત્કલંગ”માં શિવકુમાર જોશીએ દુર્યોધનની ભૂમિકા કરી. બીજાં કલાકારો હતા - જશવંત ધ્રુવ, સત્યવતીબહેન, ગિરીશ ભથેય વગેરે. પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત શૈલીનાં આ નાટકોએ જાણે “નાટ્યવિદ્યા મંદિર”ની તાલીમને સાર્થક કરી. એ જ વર્ષે ‘સુંદરી’એ હૈન્ડ્રિક ઈબ્સનના નાટકનો ગુજરાતી અનુવાદ “સાગર છેલી” રજૂ કર્યો. એ પછી જશવંત ધ્રુવ 1950માં

“નાટ્યવિદ્યા મંદિર”ના સૂત્રધાર-પંચમાંથી છૂટા થયા અને તેમણે “ભરતનાટ્યપીઠ”ની સ્થાપના કરી. “નાટ્યવિદ્યા મંદિર”નાં પછીનાં નાટકો - તે શરત્યંદ્રની નવલકથા “વિરાજવલ્લુ”નું નાટ્યાંતર, અને ઈબ્સનના નાટકનો ગુજરાતી અનુવાદ “લોકશત્રુ”. જોકે 1951માં “વિરાજવલ્લુ”ના છ અને “લોકશત્રુ”ના ત્રણ જ શો થઈ શક્યા. “નાટ્યવિદ્યા મંદિર”ને પગભર કરવા ભારતીબહેન સારાભાઈની મદદથી “ખોટ ફંડ” ઊભું કરવામાં આવ્યું. એ પછી કેલાસ પંડ્યા અને દિનાબહેન ‘સુંદરી’ના સાથીદારો તરીકે જોડાયાં. એક કાયમી ફંડ ઊભું કરી 1952માં પ્રાણવાન નાટ્યપ્રયોગો સતત રજૂ કરવા માટે “નટ મંડળ”ની સ્થાપના કરવામાં આવી. એનું પહેલું નાટક, તે મૂળશંકર મૂલાણીનું “જુગલ જુગારી”. “મુંબઈ ગુજરાતી નાટ્ય મંડળી”ની મૂળ શૈલીમાં એનું સંકલન થયું. અલબત્ત, અભિનય ‘નવી’ રંગભૂમિ મુજબ શિખવાયો.

મૂળ પોતે નાયક - એટલે ભવાઈ ‘સુંદરી’ના લોહીમાં વહે; એમને નવું નાટક મળ્યું તે રસિકલાલ પરીખનું “મેના ગુર્જરી”, અને એમાં ભળ્યો દિના બહેનનો “ચાઈનીઝ ઓપેરા” જોયાનો અનુભવ પરિણામે સર્જાયું સંગીત-નૃત્યપ્રધાન નાટક “મેના ગુર્જરી”. રસિકલાલ ભોજકે એને સંગીતથી મઢયું; મેનાની ભૂમિકા ભજવી દિના બહેને; બાદશાહ તરીકે કેલાસ પંડ્યા, અમથી કાકી તરીકે પ્રભાબહેન પાઠક અને એની સાથે હતાં અનસૂયા સુતરિયા, અર્ચવદ પાઠક અને પ્રાણસુખ નાયક. ખુદ મેનાનાં પિતાની ભૂમિકા થોડા પ્રયોગો પૂરતી ‘સુંદરી’એ ભજવી હતી. એના કુલ પાંસઠ શો થયા આટલા સુંદર દિગ્દર્શન બદલ ‘સુંદરી’ને 1954નો “રણજિતરામ સુવર્ણચંદ્રક” એનાયત થયો.

ભૂમિજાત કલાનાં તત્ત્વોને આધારે 1871માં લખાયેલ કવિ દલપતરામનું “મિથ્યાભિમાન” ‘સુંદરી’એ પેશ કર્યું 1955માં. એટલી ઝીણવટથી તેમણે આ નાટક તૈયાર કરાવ્યું કે, એના નટ પ્રાણસુખ નાયક અને એના પાત્ર જીવરામ ભટ્ટ પર્યાયો બની ગયા. “મેના ગુર્જરી”માં જે અડધું પડધું ‘સુંદરી’એ કર્યું હતું, તે “મિથ્યાભિમાન”માં નટની રમણભૂમિની નવી રીતે કલ્પના કરી - પરદા કે રંગસ્થળની મર્યાદાને દૂર કરી; ખુદ્દામાં એ રજૂ કર્યું. ટૂંકમાં, અભિનય એટલે કે નટ, અને નાટક એટલે લેખક-દિગ્દર્શક એમાં કેન્દ્ર રહ્યા. એમાં દિનાબહેન, અનસૂયાબહેન, બાપાલાલ રાવળ અને કેલાસ પંડ્યાનું જૂથકાર્ય હતું.

ત્યારબાદ ‘સુંદરી’એ શરત્યંદ્રનાં “વિજયા” (1956) તથા “નિશ્ચયર”, અને જે.બી. પ્રિસ્દલીના નાટકનું ધનંજય ઠાકરે કરેલું રૂપાંતર “કલ્યાણી” રજૂ કર્યાં. એમાં ઈન્સ્પેક્ટર તરીકે નરોત્તમ શાહે ખૂબ સંવેદનશીલ ભૂમિકા ભજવી.

“નટ મંડળ”ની આર્થિક સંકડામણ ધીમે ધીમે વધતી જતી હતી. “ભારત સહકારી નાટ્ય મંડળ”ના નામથી “નટ મંડળ”ને ટકાવી રાખવા નવું બંધારણ ઘડાયું. (જશવંત ઠાકર વડેદરાથી આવીને અમદાવાદની “હ કા આર્ટ્સ કૉલેજ”ના નાટ્ય વિભાગ અને ‘નટ મંડળ’માં 1960માં જોડાયા હતા)

જયશંકર ‘સુંદરી’એ અમદાવાદમાં દોઢ ઘાયલે પલ્લેથી વાળીને નાટ્યતાલીમ અને દિગ્દર્શનમાં મન પરોવ્યું. એ ઉપરાંત આ દરમિયાન તેઓ રસિકલાલ પરીખના “શવિલક”ના નાટ્યલેખનમાં પહેલેથી છેલ્લે સુધી સાક્ષી રહ્યા. 1960 માં “નટ મંડળ”માંથી મુક્ત થઈ ‘સુંદરી’ વીસનગર પાછા વળ્યા.

ભરત નાટ્યપીઠ

જયવંત ઘર (1915-1991)ની આ મંડળી પણ 1949માં થઈ થઈ “લોકનાટ્ય સંઘ”માંથી છુટ્ટા થઈ ચીનુભાઈ સોજના (‘મામા’), બાબુભાઈ પટેલ, અનસૂયા સુતરિયા, કમલેશ ઘર વગેરેને સથવારે, “લોકનાટ્ય સંઘ”ના ‘થિયેટર મેનિફેસ્ટો’ને સ્વીકારી જયવંત ઘરે “ભરત નાટ્યપીઠ”ની સ્થાપના કરી હતી. એ રીતે પણ આ સ્તબક “દિગ્દર્શકેન્દ્રી નાટ્યપ્રવૃત્તિ”નો બને છે.

એનું પ્રથમ નાટક હતું મૅક્સિમ ગૅર્કીના નાટકનો અનુવાદ “ઊંડા અંધારેથી”. એ પછી તો “ભરત નાટ્યપીઠ” અનેક નવાં નાટકો રજૂ કર્યાં. “દુઃખીનો બેલી” (લેખક : તુલસી લાલરી), શેક્ષ્પિયરનું “હેમ્લેટ” (અનુવાદ - આશાભાઈ પટેલ), “મુદ્રરાક્ષસ” (અનુવાદ - કે.ક. શાસ્ત્રી), “મૃષક અને મનુષ્ય” (રેટ્નેબેકના “માઈસ ઍન્ડ મેન”નો સુન્દરમનો અનુવાદ), ટાગોરનું “અચલાયતન”, “લનીફ ક્યાં છે?” (ક્લિફર્ડ ઓડેડસના નાટકનો અનુવાદ) વગેરે. “હેમ્લેટ” નાટકના ત્રીસ પ્રયોગો થયા હતા એને યાદ કરતાં જયવંત ઘરે એક વાર કહ્યું હતું, કે “નર્મદ” પછી “હેમ્લેટ”માં એમણે પાત્રમયતા અનુભવી હતી. આ ઉપરાંત “મુદ્રરાક્ષસ” સૌથી વધુ સફળ થયું હતું.

બે વર્ષમાં જ દોઢેક ડઝન નાટકોની ધૂમ મચાવી, 1950માં “ગુજરાત વિદ્યા સભા” માટે જયશંકર ‘સુંદરી’ સાથે “ચઈન્તો પર્વત” રજૂ કરી, એ જ વર્ષે વડોદરા યુનિવર્સિટીમાં નાટ્ય વિભાગના વડા તરીકે જોડાયા; ત્યાં, ચંદ્રવદન મહેતા, ટાગોર, ઈન્સન અને પ્રભુલાલ દ્વિવેદીનાં નાટકો રજૂ કરી યુનિવર્સિટીમાંથી છૂટા થયા. 1951માં રાજકોટમાં ગુણવંતરાય આચાર્ય અને તસ્તોપનાં નાટકો રજૂ કર્યાં. 1955-1960 વરસે ફરીથી વડોદરા યુનિવર્સિટીમાં નાટ્યવિભાગમાં જોડાઈ ચંદ્રવદન મહેતા, અન્નોન ચે ખોફ, શેક્ષ્પિયર (“ઓથેલો”) વગેરેનાં વિવિધ નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું. 1960 પછી લ.ક. આર્ટ્સ કૉલેજમાં નાટ્ય વિભાગ શરૂ કરી. અનેકોને નાટ્યતાલીમ આપતાં “નટ મંડળ” તરફથી ટાગોર, શેક્ષ્પિયર (“મૅકબેથ”), મનુભાઈ પંચોળી ‘દર્શક’ (“પરિત્રાણ”), આલ્બેર કેમ્યૂ (“અજગર ભરણે”) - અનુવાદક હસમુખ બારાડી) વગેરે રજૂ કર્યાં. 1971થી “ગુજરાત કૉલેજ”માં નાટ્યતાલીમ શરૂ કરી, મડિયાનું “રામલો રોબિનહુડ”, દસ્તયેવસ્કીનું “અંતરનો અપરાધી” (અનુવાદક સુભાષ શાહ), પ્રબોધ જોશીનું “આંબે આવ્યા મોર” વગેરેથી તખ્તો ગજવ્યો. 1973થી ફરી “ભરત નાટ્યપીઠ”ને પુનર્જીવિત કરી જે નોંધપાત્ર નાટકોની રજૂઆત કરી એમાં રસિકલાલ પરીખનું

“શવિલક”, કલિદાસનું “અભિજ્ઞાન શાકુંતલમ્” અને મરાઠી પરથી “નટ સમ્રાટ” મહત્વનાં હતાં.

જશવંત ઘકરની આખી કારકિર્દી નાટ્યતાલીમ અને નટ-દિગ્દર્શકની મથામણની રહી છે. એમણે એ તાલીમ માટે અનેક પુસ્તકો લખ્યાં, નાટકોના અનુવાદો કર્યા, મૌલિક નાટકો લખ્યાં. એમાં મહત્વનાં તે આ – “નાટ્યશિક્ષણનાં મૂળ તત્ત્વો” (1957), “નાટ્યપ્રયોગશિલ્પ” (1959), “લોકનાટ્ય અને ગામડું” (1960).

“નર્મદ” થી નટસમ્રાટ

1944માં “ઈષ્ટા” માટે જશવંત ઘકરે “નર્મદ” રજૂ કર્યું, ત્યારથી “ભરત નાટ્યપીઠ” દ્વારા રજૂ થયેલ “નટસમ્રાટ” સુધી વિસ્તરતી એમની કારકિર્દીમાં મુખ્ય નટ-દિગ્દર્શકનું એક વલણ ઊઠે છે, તે છતાં રંગભૂમિનાં એકેએક પાસાંને ક્રાન્તદર્ષિથી જોઈ, એમાં દેશી-વિદેશી રંગભૂમિ અને અભિનયકળાનો અનુભવ આમેજ કરી, ખૂબ વિવિધતાભર્યાં નાટકોનું દિગ્દર્શન કરવાની એમની ક્ષમતા અને દષ્ટિ 1949થી 1960 વચ્ચેના દિગ્દર્શનકેન્દ્રી સ્તબકની બહાર પણ સફળ રીતે પ્રસરતી જણાય છે. કેટલાકને મતે એ ‘નિષ્ફળ રજૂઆતોના સફળ દિગ્દર્શક’ હતા, તે છતાં રંગભૂમિ પ્રત્યેની એમની નિષ્ઠા, પ્રતિબદ્ધતા અને ઊંડી સમજ માટે કોઈનય બે મત નથી. રાજકીય વિચારસરણીનાં લેબલો ચોટાડતાં તત્કાલીન સમાજ અને આગેવાનો સામે એમણે ઝઝૂમવું પડ્યું. મુંબઈથી અમદાવાદ, વડોદરાથી રાજકોટ અને ફરીથી અમદાવાદ – એમ સતત રજાપાટ કરતાં તન-મન-ધનને થયેલા નુકસાન તરફ તેમણે કદી ધ્યાન ન આપ્યું. પરંતુ કોઈ એક જ સ્થળે એકાદ થિયેટર અને નટ મંડળી સાથે પૂરી સ્વાયત્તતાથી એમના જેવા નાટ્યમહાધિને આપણે ઠરી ક્ષમ થવા દીધા હોત, ચંદ્રવદન મહેતાની ટહેલને ખ્યાલમાં રાખી હોત, જયશંકર ‘સુંદરી’ને વૃદ્ધવસ્થામાં કુટુંબથી દૂર અમદાવાદમાં નાટ્યતાલીમ માટે રોકવાને બદલે, છેવટે 1960 પછીયે એમના વતન વીસનગરમાં કોઈ સંસ્થા ઊભી કરી આપી હોત... વગેરે સંભવિતતાઓ હવે તો ભૂતકાળ બની ગઈ છે. તે છતાં ગુજરાતે જશવંત ઘકરને મોટાં મોટાં માનઅકરામો આપ્યાં, ઈનામો, ચંદ્રકોથી નવાજ્યા તો ખરા “નટ સમ્રાટ” બનતાં સુધી એમણે “નર્મદ” નો જુસ્સો જાળવી રાખ્યો હતો, અને નટોના સમ્રાટ બનવા છતાં દિગ્દર્શન અને નાટ્યશિક્ષકની ભૂમિકા સુપેરે ભજવી હતી. દિગ્દર્શનકેન્દ્રી આ સ્તબકમાં ‘સુંદરી’ પછી જશવંત ઘકરનું (“ભરત નાટ્યપીઠ” અને “વડોદરા નાટ્ય વિભાગ” સહિતનું) કાર્ય ઝળકી ઊઠે છે.

પ્રાણસુખ નાયક (1910-1990)

મહેસાણા તાલુકાના એક નાના ગામે “છેલબટાઉનો વેશ” ભજવતા મણિલાલ નાયકને ત્યાં એમનો જન્મ અનેક નિષ્ફળતાઓ પછી નાટકના કૌટુંબિક સંસ્કારને વીધે “મુંબઈ ગુજરાતી

નાટ્યમંડળી"માં તેમને સ્થાન મળ્યું; અને જયશંકર 'સુંદરી'એ એમને તાલીમ આપતાં આપતાં એમનામાં સાહિત્યિક વૃત્તિ પણ જગાવી. ગજેન્દ્ર પંડ્યાના "કૌલેજ કન્યા" નાટકમાં 'શેમિયો'ની જોડીમાં કિશોરીની ભૂમિકામાં પ્રાણસુખ નાયક લોકપ્રિય બન્યા. પ્રાણસુખભાઈના જીવનમાં પણ એવા અનેક પ્રસંગો બન્યા, કે જે ખુદ નાટ્યાત્મક હતા. દા.ત., અવાજ બેસી ગયા પછી તેમણે કરેલો માત્ર મૂક અભિનય પ્રેક્ષકોએ ચલાવી લીધેલો; એ જ રીતે પત્નીના મૃત્યુ પછી થોડા જ કલાકોમાં એમણે હાસ્યરસિક ભૂમિકા કરતાં પ્રેક્ષકોને હસાવી બેવડ વાળી દીધેલા વ્યવસાયી રંગભૂમિની કીર્તિદા કરકરિયે પછી અમદાવાદમાં નટ મંડળમાં જયશંકર 'સુંદરી' અને દિનાબહેન પાઠકના માર્ગદર્શન હેઠળ "મેના ગુર્જરી", "વિજયા" અને "બાજીરાવ મસ્તાની"માં યથાદયી ભૂમિકાઓ ભજવી. "મિથ્યાભિમાન"માં જીવરામ ભટ્ટનું એમનું પાત્રનિરૂપણ તો ગુજરાતી રંગભૂમિનો સીમાસ્તંભ છે. "પ્રાણ થિયેટર્સ" નામની પોતાની સંસ્થામાં પણ એમણે અનેક લોકપ્રિય નાટકો તૈયાર કર્યા.

‘રંગભૂમિ’

1949માં અમદાવાદમાં શરૂ થયેલ "જર્વાનિક"ની સાથોસાથ જ મુંબઈમાં એ જ વર્ષે આ સંસ્થાની સ્થાપના થઈ. પ્રતાપ ઓજા, વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ, લીલા જરીવાલા, મધુકર રંદેરિયા, મંગળદાસ પકવાણા, ગુણવંતરાય આચાર્ય વગેરેના સથવારે અમર જરીવાલાના મહામંત્રી પદે આ સંસ્થાએ અનેક નાટકોની રજૂઆત કરી; અને પ્રતાપ ઓજા, વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ વગેરેએ આ દિગ્દર્શકેન્દ્રી સ્તબકમાં યથોચિત ક્ષણો આપ્યો. દસ વર્ષની કરકરિયે પછી આ સંસ્થાએ નાટ્યમિલન યોજ્યું, અને "નાટ્યરંગ" નામનું સામયિક શરૂ કરી નાટ્યસિદ્ધાંતની ચર્ચા વિચારણામાં પણ ક્ષણો આપ્યો હતો. "રંગભૂમિ"એ પહેલે જ વર્ષે જ. બી. પ્રિસ્ટલીનું "ઇન્સ્પેક્ટર કોલ્સ" ગુજરાતીમાં અવતાર્યું. એ પછીનાં નાટકોમાં આચાર્ય અત્રેનું "દુનિયા શું કહેશે", રમણલાલ દેસાઈની નવલકથાનું રૂપાંતર "પૂર્ણિમા", વજુભાઈ ટાંકનો અનુવાદ "નરબંક", અને 'દર્શક'ના નવલકથાનું રૂપાંતર "ઝેર તો પીધાં જાણી જાણી" નોંધપાત્ર છે. નાટ્યકસબ અને રસની દૃષ્ટિએ વૈવિધ્યવાળાં નાટકો રજૂ કરવાં એ "રંગભૂમિ" સંસ્થાની વિશિષ્ટતા રહી. નાટ્યકાર જયંતી પટેલે "રંગભૂમિ" માટે "ભાકુતી પતિ"નું દિગ્દર્શન કર્યું હતું.

આ સ્તબકની ખૂબી: મહત્ત્વની ઘટના, તે 1952માં ઉજવાયેલી "ગુજરાતી નાટ્ય થાનાબી". ધનસુખલાલ મહેતાના માર્ગદર્શનમાં નવીનચંદ્ર ખાંડવાળા, પ્રાગજી ઝેસા, ઘમુ ઝવેરી, મધુકર રંદેરિયા વગેરેએ પ્રાણલાલ દેવકરણ નાનજીની આગેવાનીમાં "જૂની" ધંધાદારીને સો વર્ષ પૂરા થતાં, એ નિમિત્તે નાટ્ય સમાહ યોજ્યું, એક સ્મારક ગ્રંથ બહાર પાડ્યો અને "ગુજરાતી નાટ્ય મંડળ"ની સ્થાપના કરી. નાટ્યસમાહમાં "અદ્યાબેલી" (દિગ્દર્શન - જયવંત ઘકર), "સ્નેહનાં ઝેર" (ચંદ્રવદન ભટ્ટ), "માલવપતિ મુંજ" (માસ્ટર અશરૂખાન), "એળે નહીં તો બેળે" (દિગ્દર્શન - જયંતી પટેલ), "લગનની ગાંઠ" (અદી મર્ઝબાન), "રાખનાં

રમકડું” (નિર્માણ - “ભારતીય વિદ્યાભવન”) વગેરેએ ભારે ધૂમ મચાવી. “ગુજરાતી નાટ્ય મંડળ” સંસ્થાએ નાટ્યસિદ્ધાંતોની ચર્ચા અને સંશોધનને ટેકો આપ્યો. આ મંડળ તરફથી યોજાયેલી લેખન હરીફાઈઓમાં મૌલિક નાટ્યલેખનને પ્રોત્સાહન મળ્યું.

પૂરાં થયાં હતાં સો વર્ષ ‘જૂની’ ધંધાદારી રંગભૂમિનાં, પરંતુ એની થતાબ્દીની ઉજવણીથી સઘન પ્રવૃત્તિ માટે ઉત્સાહનો સંચાર થયો ‘નવી’ રંગભૂમિમાં ! મોટા ભાગે મુંબઈન્દ્રી રહેલી ‘જૂની’ ધંધાદારીની થતાબ્દી ત્યાં ઊજવાઈ, પરંતુ ‘નવથિયેટર કાર્ય’ને, આપણે આગળ જોયું તેમ, અમદાવાદમાં ‘સુંદરી’એ અને જશવંત ઘરે મોટો વળાંક આપ્યો હતો.

અહીં આડવાત તરીકે બે-ત્રણ પ્રવાહોની નોંધ કરવી જોઈએ : જેમ ‘જૂની’ ધંધાદારી રંગભૂમિ મોકો મળતાં, મુંબઈથી ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્ર આવી, નાટકો રજૂ કરી, એના નાટ્યમાળાખાનું મોડેલ આપી, ધન-કીર્તિ રળી જતી; એમ આજે પણ ‘નવી’ રંગભૂમિની મુંબઈસ્થિત નાટ્ય મંડળીઓ કરે છે. ગુજરાતી પ્રજા જેમ અન્ય કોઈ ધંધા માટે, અને મંચનકલા કે સંસ્કૃતિના સાતત્ય માટે મુંબઈભણી નજર ત્યારે નાખતી, એમ આજે પણ નાખે છે. મુંબઈમાં સફળતા મળે એને સર્વેશ્વરે સર્વાંગી સફળતા એ ગણે છે - આ એક વાત; પણ બીજી વાત તો એટલીય ખરી, કે મુંબઈનું એ પ્રવૃત્તિ-સાતાત્ય ‘જૂની’ અને ‘નવી’ બંને રંગભૂમિઓ માટે ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રથી ગયેલા લેખકો-કલાકારોના ફાળાથી મોટા ભાગે ટક્યું છે. જોકે, આ ત્રીજી વાત પણ વિચારણીય છે, કે નાટ્ય તાલીમની શરૂઆત 1949માં અમદાવાદમાં “નાટ્ય વિદ્યા મંદિર”માં, 1950માં “વડોદરા વિશ્વવિદ્યાલય”માં, 1955માં “સૌરાષ્ટ્ર સંગીત નાટક અકાદમી” રાજકોટમાં, 1960માં અમદાવાદની “હ કા આર્ટ્સ કૉલેજ”માં, 1970માં અમદાવાદની “ગુજરાત કૉલેજ”માં, 1982માં “સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી” અને “ભાવનગર યુનિવર્સિટી”માં થઈ મુંબઈમાં આટલું કામ થયું હતું “આઈએનટી.” કે “રંગભૂમિ” જેવી સંસ્થાઓની પ્રયોગલક્ષી તાલીમ સિવાય ? તેમ ‘સુંદરી’ અને જશવંત ઘરે પણ, “મુંબઈ ગુજરાતી નાટ્ય મંડળી” અને “ઈપ્ટા” પછી અમદાવાદમાં સ્થિર થયા, ત્યારે જ એક આખો “દિગ્દર્શક-કેન્દ્રી સ્તબક” રચી આપે છે. એમાં રંગભૂમિ-શિક્ષણ તથા કલાલક્ષી વળાંક દેખાય છે.

મુંબઈની નાટ્યસંસ્થાઓ અને મુંબઈ બહારની નાટ્યસંસ્થાઓનાં મૌલિક અને રૂપાંતરિત નાટકોનું પસંદગીવૈવિધ્ય પણ ઘણું સ્પષ્ટ કરી શકે. ઉદાહરણ તરીકે ‘સુંદરી’ અભિનિત “મુંબઈ ગુજરાતી નાટ્ય મંડળી”નાં નાટકો અને “નટ મંડળ”માં એમનાં દિગ્દર્શિત નાટકોની સૂચિ વિગતે તપાસવી જોઈએ. એ જ રીતે, અલ્પજીવી “એબ્સર્ડ”નો પ્રવાહ, “આકંઠ સાબરમતી” જેવી લેખકોની વર્કશોપ, કે એ પછી લેખકો જે રીતે નાટ્યજૂથોમાં નિર્ણાયક બની, શૈલીપરક મૌલિક નાટ્યલેખન અને ભજવણી તરફ વળ્યા એ નવતર ઉન્મેષોનું કડીબદ્ધ સાતત્ય મુંબઈની ગુજરાતી રંગભૂમિમાં શક્ય બન્યું હોત ?

આ સ્તબકની બીજી મહત્વની ઘટના તે 1951માં મુંબઈમાં “ભારતીય વિદ્યા ભવન”

દ્વારા યોજાયેલ એકંકી હરીફાઈઓ, અને 1955માં આરંભાયેલ મુંબઈ રાજ્ય સંચાલિત વાર્ષિક નાટ્યસ્પર્ધાઓ. 1956ની એકંકી સ્પર્ધાઓમાં અનેક નવયુવાન નટો-દિગ્દર્શકો બહાર આવ્યા અને પ્રલંબ નાટકોની રાજ્યહરીફાઈઓમાં વધુ તાલીમ પામતા રૂઢા આ સ્તબકમાં આ હરીફાઈઓમાં ભાગ લેવો, અને એમાં ઈનામપાત્ર ઠરવું, એ રંગકર્મીઓને ગૌરવપ્રદ લાગતું. એને લીધે અનેક લેખકો પણ આગળ આવ્યા (દા.ત. પ્રબોધ જોશી, શિવકુમાર જોશી વગેરે). નટો-દિગ્દર્શકો તરીકે ખૂબ ઝળક્યા તે વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ, મધુકર ચંદરિયા, પી. ખરસાણી, વનલતા મહેતા, માર્કેડ ભટ્ટ વગેરે. ભૂમિજાત કલાઓના સંમિશ્રણથી નીપજતાં નવાં નાટકો “મેના ગુર્જરી”, ચંદ્રવદન મહેતાનું “હોહોલિકા” અને પન્નાલાલ પટેલનું “મળેલાં જીવ” પછી માર્કેડ ભટ્ટ ઝવેરચંદ મેઘાણીના “શેતલને ક્રોધ” માટે મુંબઈ રાજ્યની નાટ્યસ્પર્ધામાં 1957માં પ્રથમ ઈનામ લઈ આવ્યા હતા. (એમણે “સૌરાષ્ટ્ર સંગીત નાટક અકાદમી”, રાજકોટમાં 1955માં નાટ્યતાલીમ શરૂ કરેલી.) આ સ્પર્ધાઓએ પણ દિગ્દર્શકોને તાલીમ આપી, અને એમનો ફળો પણ આ દિગ્દર્શકેન્દ્રી સ્તબકમાં ખૂબ મહત્વનો છે.

શતાબ્દી મહોત્સવના એક ઠરાવ મુજબ 1958માં પ્રથમ “ગુજરાતી નાટ્ય સંમેલન” યોજાયું. એમાં અનેક વિદ્વાનોએ નાટ્યપ્રવૃત્તિ અંગે તાત્વિક ચર્ચાઓ કરી, અને ગામડાંઓમાં ધકેલાઈ ગયેલી ‘જૂની’ ધંધાદારી, તો શહેરો પૂરની જ મર્યાદિત રહેલી ‘નવી’ રંગભૂમિ વિશે વિશદ વિશ્લેષણ કર્યું.

આ ગાળા દરમિયાન ગુજરાતી રેડિયો નાટ્યલેખન અને ભજવણીનાં અનેક સુફળો મળ્યાં : “એકંકી સ્વરૂપ અને સાહિત્ય” (“આકાશવાણી”ના કાર્યકર્મનિયોજક નંદકુમાર પાઠક - 1955), “જયશંકર ‘સુંદરી’ની દિગ્દર્શનકલા” (જયવંત ઘર - 1957), “બિનધંધાદારી રંગભૂમિનો ઈતિહાસ” (ધનસુખલાલ મહેતા - 1956) વગેરે એમાં મહત્વનાં ગણાય.

આ જ સ્તબકમાં 1951માં વડોદરામાં “શેક્સપિયર સોસાયટી”ની સ્થાપના થઈ હતી. વર્ષે એકની સરેરાશ આ સંસ્થાએ આજ સુધી પ્રશિષ્ટ અંગ્રેજી નાટકોની રજૂઆત કરી છે. 1955માં સુરતમાં “રાષ્ટ્રીય કલા કેન્દ્ર” અને મુંબઈમાં “રંગમંચ” સંસ્થાઓની સ્થાપના પણ અહીં નોંધવી જોઈએ. જાણીતા નાટ્યકાર વજુભાઈ ટાંકની આગેવાનીમાં રચાયેલા “રાષ્ટ્રીય કલા કેન્દ્ર” અનેક એકંકીઓ અને પ્રલંબ નાટકો રજૂ કર્યાં છે. એમાં “ભાભી”, “વળામણાં”, “કંથારનાં છેરો” વગેરે નોંધપાત્ર છે. જાણીતા વાર્તાકાર ભગવતી કુમાર શર્મા અને પત્રકાર ચંદ્રકાંત પુરોહિત આ સંસ્થા સાથે સંકળાયેલા છે.

યુનીલાલ મડિયાને સમાંતર એકંકીઓની સાથેસાથ અનેકંકીઓનું વિપુલ પ્રદાન શિવકુમાર જોશીએ, જયશંકર ‘સુંદરી’ પાસે “નાટ્ય વિદ્યા મંદિર”માં તાલીમ પછી લેખન તરફ વળીને, કર્યું. તેમણે 1952માં શરત્ચંદ્રની નવલકથા “વિરાજવલુ”નું રૂપાંતર કર્યું. એ પછી 1960 સુધીમાં આઠ લાંબાં નાટકો આપ્યાં. ત્યારબાદ પણ બીજાં ડઝનેક નાટકો તેમણે લખ્યાં છે. એકવિધ શહેરી સામાજિક વાતાવરણ, બોલકા દીર્ઘ સંવાદો, કથાની સ્થૂળ ઘટનાસ્તરો

રજૂઆત, અને તે છતાં અભિનયક્ષમતા એમનાં નાટકોની વિશિષ્ટતા રહી છે. એમનાં ઘણાં નાટકો પહેલાં જાણે રેડિયો માટે વિચારાયાં હોય એવાં લાગે છે. અનેક સ્થળે વિચાર-સંઘર્ષ ચરિત્રોમાં ઢળેલો દેખાતો નથી તે છતાં કથા-વિકાસગતિ હંમેશા સ્ફૂર્તિલી જણાય છે. એમ લાગે છે, જાણે એમનાં નાટકો પણ જો સતત ભજવાતાં રહ્યાં હોત, તો શિવકુમાર અને ગુજરાતી રંગભૂમિ બંનેને ફાયદો થયો હોત.

“ભારતીય વિદ્યાભવન” ની એકાંકી હરીફાઈઓ અને મુંબઈ રાજ્ય સરકાર યોજાત વાર્ષિક નાટ્યસ્પર્ધાઓમાંથી બહાર પડેલા યુવાન નટો-દિગ્દર્શકો 1960માં કોઈ ને કોઈ મંડળીઓ સાથે (દા.ત., પ્રવીણ જોશી જેવા “આઈએનટી.” માં) જોડાઈ ‘નવી’ ગુજરાતી રંગભૂમિને સતત ધંધાદારી નાટ્યપ્રયોગોથી વળાંક આપે છે, અને માત્ર દિગ્દર્શક ન રહેતાં મુખ્ય નટ-વ્યવસ્થાપક બને છે. ‘નવી’ રંગભૂમિનો તખ્તો “નાટ્યવિદ્યા મંદિર” માંથી 1960માં ‘સુંદરી’ ની વિદાય સાથે મુંબઈમાં પલટાય છે.

હવે થિયેટર અને નાટ્યકર્મ એકરીતે તો ત્રીજા સ્તબકનું કયાંક સાતત્ય કરે છે, તો મુંબઈની આબોહવામાં એ આર્થિક પ્રવૃત્તિ તરીકે વિકસી અગાઉના રસ-હેતુલક્ષિતાથી દૂર સરે છે; દેશી-વિદેશી ભાષાઓનાં અનુવાદો-રૂપાંતરો એ નટ-વ્યવસ્થાપક-કેન્દ્રી પ્રવૃત્તિને કોઠે પડી જાય છે, એ ત્યાં સુધી કે નાટ્ય-રજૂઆતોની કલા અને વ્યવહારપક્ષની પ્રવૃત્તિ પણ વ્યક્તિકેન્દ્રી બને છે. વાચન, પ્રવાસ કે તાલીમ દ્વારા અન્ય રંગભૂમિઓનો સંપર્ક વ્યાપક બનવા છતાં, થિયેટર કે નાટ્યકર્મમાં સભારંજક રહસ્ય - સેક્સ - પ્રહસન - આંસુના ચપોચપ ઊપડતા માલથી વધારે કંઈ આપણે ‘ઈમ્પોર્ટ’ કરી શક્યા જણાતા નથી. આ ગાળામાં શ્વાસ અધ્ધર થઈ જાય એવી વ્યક્તિઓ, મંડળીઓ કે પ્રવૃત્તિઓ થઈ છે. એમાંની ધણીક હજી કાર્યરત છે, તો એમાંનાં અનેકોના સાક્ષીઓ આજે મોજૂદ છે. એને વીત્યા સમય તરીકે નહીં, “બનંતી” તરીકે આપણે જોવો જોઈએ.

નવથિયેટર કર્મ

સ્તબક ચાર : નટવ્યવસ્થાપક-કેન્દ્રી

(1960-1990)

નવનાટ્યકર્મને ચાર ઘયક થયા છે. ચંદ્રવદન મહેતા અને કનૈયાલાલ મુનશીએ, જયવંત ઠક્કર અને જયશંકર ‘સુંદરી’એ, “ઈપટા” અને “નટમંડળ”, “રંગમંડળે” અને “ભરત નાટ્ય પીઠ”, “ભારતીય વિદ્યાભવન” અને “નાટ્ય વિદ્યા મંદિર”, તેમજ રસિકલાલ પરીખ અને પ્રાગજી ડેસાએ – એટલે કે નામ બોલતાં મોં ભરાઈ જાય એવા પુરંધરોએ એને પળોટી પળોટીને અનેક રીતે સમૃદ્ધ કર્યું છે. તે માટે કારણભૂત છે 1922થી 1939ની વચ્ચે જુસ્સાભર થયેલી જલ્લાદ, 1939થી 1949થી વચ્ચે કલાલક્ષી નાટ્યમંડળોની રચના અને 1949થી 1960ની વચ્ચે બબ્બે દિગ્દર્શકોને કેન્દ્ર સ્થાને બેસાડીને નક્કર પાયે મૂકાયેલી નાટ્યતાલીમ. આ ચાલીસ વર્ષોમાં અનેકાંકી અને એકાંકીઓનું છાતી ફુલાવવા જેવું નાટ્યલેખન થયું છે; એણે રૂપાંતરે જો વિદેશી નાટકોનાં કરવાં પડ્યાં તો એમાંય શેક્સપિયર, ઈબ્સન, અન્તોન ચેહોવ, ગોર્કી, પ્રિસ્ટલી અને લોર્કનાં થયાં; અગાઉ પ્રગટ થયેલાં નાટકોનાં પુસ્તકોની પૂળ જો ખંખેરાઈ, તો એમાં પસંદ થયાં “રાઈનો પર્વત” અને “મિથ્યાભિમાન”; જયારે ભગિની ભાષાએમાંથી આવ્યાં ટાગોરનાં નાટકો અને શરત્ચંદ્રની વાર્તાઓનાં રૂપાંતરે. આ ચાર ઘયકમાં, અને વિશેષ તો છેલ્લા ઘયકમાં, અને તેય ‘સુંદરી’, રસિકલાલ પરીખ અને ચંદ્રવદન મહેતાના હાથે. ભવાઈને “ભૂંડી” ક્ષંડવાના એમના પુરોગામીઓનાં અપકૃત્યનું ઊંડી ક્વાર્ટાઈટી પ્રાપ્તિ થયું – ભવાઈનાં વિશિષ્ટ તત્વોને આમેજ કરતા નવા શકવતી પ્રયોગો એમને હાથે થયા, દા.ત. – “મેના-ગુર્જરી”, “મિથ્યાભિમાન” અને “હોહોલિકા”ની રંગરચનાઓમાં. નટોને “ઓટલો” આપવા ચંદ્રવદન મહેતા જેવાએ ટહેલ નાખી અને રેડિયો જેવા સમૂહમાધ્યમમાં અનેક નટો-લેખકોને પળોટી એમનો રંગભૂમિ-પ્રેમ ટકાવી રાખ્યો. એમાંય 1960 સુધીના દિગ્દર્શક-કેન્દ્રી તબક્કાની સૌથી મોટી ઉપલબ્ધિ તો એ છે, કે એના એક દિગ્દર્શક જયવંત ઠક્કરે એના બીજા દિગ્દર્શક જયશંકર ‘સુંદરી’ની “દિગ્દર્શનકલા” વિશે (ભલે નાની પણ) એક પુસ્તિકા લખીને જ્યેષ્ઠ સમકાલીન પ્રત્યે આટલો વસ્તુપરક (ઓબ્જેક્ટિવ) અભિગમ દાખવ્યો. એ પુસ્તિકા આ સ્તબકના પુખ્ત વાતાવરણને સૂચિત કરે છે.

એમાં, સીધા કે સાક્ષીભાવે, તાલીમ પામેલા યુવાન નટો-દિગ્દર્શકો આ થિયેટર અને

નાટ્યકર્મની શક્યતાઓથી હવે સભાન બન્યા હતા ક્યાંક ક્યાંક સીધી તાલીમ તો વળી ક્યાંક સફળ નિરીક્ષણોથી નાટકોના માત્ર દિગ્દર્શક જ ન રહી, આખી મંડળીને ચોક્કસ દિશા અને અભિગમ આપવાની વ્યવસ્થાકીય જવાબદારી એના મુખ્ય નટોમાં દેખાતી હતી. પ્રારંભે આ નટ-વ્યવસ્થાપકે સંભાળપૂર્વક ડગ માંડ્યા અને પછી ભારે કાબેલિયત અને હોશિયારીથી સમગ્ર થિયેટરકર્મને સર કરી લીધું.

આઈ.એન.ટી.” પ્રવીણ અને સરિતા

અને એનો પહેલો ઝગમગતો સિતારો, તે મહેનતુ અને અભ્યાસ-દૃષ્ટિ ધરાવતો પ્રવીણ જોશી. 1951થી 1960 વચ્ચે કેટલાંક પ્રયોગશીલ એકંકીઓમાં તરવરિયા જુવાન તરીકે અભિનય કરી, સાથોસાથ કેટલાંક અનેકંકીઓમાં નિર્માણ-દિગ્દર્શન સંભાળી, થિયેટરના કલા-કસબને આત્મસાત્ કરી, 1961માં “આઈ.એન.ટી.” દ્વારા યોજાયેલ નાટ્યમલોત્સવમાં પ્રવીણ જોશી દિગ્દર્શક તરીકે બહાર આવ્યા. 1962માં ત્રણ નાટકોમાં એમણે કરેલા દિગ્દર્શનથી “આઈ.એન.ટી.”ના મંત્રી ઘમુ ઝવેરીની નજર એમના પર સ્થિર થઈ. 1963માં “આઈ.એન.ટી.”માં જોડાઈ એમણે પહેલું નાટક સંજીવ – “મોગરાના સાપ”. અભિનય અને દિગ્દર્શન માટે, એ નાટક સહિત, એમને ચાર પુરસ્કારો મળ્યા. 1963માં “શ્યામ ગુલાલ” નાટક માટે “રાજ્ય નાટ્ય સ્પર્ધા”માં છઠ્ઠામો મળ્યાં. 1964માં “કોઈનો લાડકવાયો” આવ્યું આર્થર મિલરના “ઓલ માય સન્સ” પરથી. એનું નાટ્યાંતર પણ પ્રવીણ જોશીએ જ કર્યું હતું. એ પછી નોંધપાત્ર શતપ્રયોગી નાટક “મંજુ-મંજુ” (1965), “માણસ નામે કાચગાર” (“દેવેલ્વ એંગ્રી મેન” નો અનુવાદ – 1966), “તિલોત્તમા (“રેબેકા” નું રૂપાંતર), “ચંદરવો” (1965), “સપ્તપદી” (1967), “અગનખેલ” (“શાંતતા, કોર્ટ ચાલુ આહે” નું રૂપાંતર – 1968), “થેક્યુ મિસ્ટર ગ્લાડ” (1977) – પ્રવીણ જોશીનાં આ બધાં રૂપાંતરિત નાટકો હતાં, પરંતુ જે મૌલિક નાટકો એમણે તખ્તા પર રજૂ કર્યા એમાં સમજી વાણિયાનું “મોતી વેરાણાં ચોકમાં” (1969) અને મધુ રાયનું “કુમારની અગાશી” (1972).

સંવેદનપટુ અભિનેતા, વિચક્ષણ દિગ્દર્શક અને કલાપારખુ વ્યવસ્થાપક, ગુજરાતી નવી રંગભૂમિના છેલ્લા ત્રણ દાયકામાં દશકવર્તી પ્રભાવ પાડનારા પ્રવીણ જોશીની સર્જક મથામણમાં કેન્દ્ર સ્થાને તો પ્રેક્ષકોની રસવૃત્તિને સમજવાની ભારે તમન્ના હતી. એણે વાચિક અને આંગિક સંરચના (કંપોઝિશન્સ) તથા તખ્તાના તર્કનત્રી કસબ ઉપર હંમેશાં ખૂબ ધ્યાન આપ્યું હતું. નવું નવું કરવાનો ઉન્મેષ હતો એમાં. મૂળ ટેલિવિઝનના નાટક “માણસ નામે કાચગાર”ને એમણે તખ્તા પર રજૂ કર્યું, તો લોકસંગીત અને તળપદું જીવન ઝીલ્યું “મોતી વેરાણાં ચોકમાં” નાટકમાં; બાદલ સરકારનું “એવમ્ ઈન્દ્રજિત” એક બાજુ એમણે તખ્તા પર નાણી જોયું, તો બીજી બાજુ બર્નાર્ડ શૉનું “પિગમેલિયન” (“સંતુ રંગીલી” – 1973) એણે ગુજરાતને આપ્યું. આ વ્યક્તિની ચપળ દૃષ્ટિમાંથી સારો કલાકાર છટકી ન શકતો. “જૂની’

રંગભૂમિમાં નીવડેલી નટી સરિતા ખટાઉ (હવે જોશી)ને ‘નવી’ રંગભૂમિમાં એણે પોતાના સથવારે સ્થાપી. પોતાના નાનાભાઈ અર્ચવિદ જોશીને પણ એ જ રીતે રંગભૂમિની તાલીમ આપી. એના અભિનય-વર્તુળમાં આવાં કલાકરોને પણ પ્રવીણ જોશી આકર્ષી શક્યા—અર્ચવિદ ઠક્કર, વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ, તારક મહેતા, સુરેશ રાજડા, પરેશ રાવલ, સુજાતા મહેતા વગેરે. એમાંનાં કેટલાકે નાટકોનું દિગ્દર્શન પણ કર્યું.

1980માં પ્રવીણ જોશીએ જગતની રંગભૂમિ પરથી વિદાય લીધી, ત્યારે ગુજરાતી રંગભૂમિના ત્રણત્રણ ઘયકા સુધી લોકપ્રિય બની રહેલા, એ લાડકા નટ-દિગ્દર્શક વિશે સોને લાગ્યું કે, “જાણે મધ્યાહને સૂર્યાસ્ત થયો.” કહેવું હોય તો અલબત્ત કહી શકાય કે આના જેવી વ્યક્તિએ પલોદી વાળીને લેખકો સાથે કામ કરવું જોઈતું હતું; એવું પણ કહી શકાય કે, “કુમાર” પછી મધુ રાય પાસે એણે બીજાં મૌલિક જ નાટકો લખાવવાં જોઈતાં હતાં; જો કે તે છતાં પ્રવીણને તો સૌએ એ જ કહ્યું કે, “તને ગમે તે તું કર, તને ગમશે તે અમનેય ગમશે”.

પ્રવીણ જોશી જેવા નટ-દિગ્દર્શને આટલી મુક્તિ, અને તેના પહેલાં “ભારેલો અગ્નિ” (રમણલાલ દેસાઈ), “સોના વાટકડી” (ચંદ્રવદન મહેતા) અને “જેસલતોરલ” (જીતુભાઈ મહેતા) વગેરે પ્રયોગોને પ્રોત્સાહન આપનાર ઘમુભાઈ ઝવેરીની રાહબરીમાં આઈએનટી. દ્વારા તખ્તાનો કસબ પણ ખૂબ સારી રીતે નાણી જોવાયો.

“ભારેલો અગ્નિ” નાટક માટે આ સંસ્થાએ નારણ મિસ્ત્રી પાસે મુંબઈના “રંગભવન” ના વિશાળ રંગમંચને ડાબે જમણે અને અગ્રભાગમાં લંબાવ્યો. એમાં દૃશ્યસંયોજન ગોળ ફરતા રંગમંચે રજૂ થયું હતું. “મોતી વેરાણાં ચોકમાં” નાટકમાં પ્રથમવાર સ્ટ્રોબલાઈટ પ્રયોજાઈ હતી. એ પછી તો મનસુખ જોશી, ગીતમ જોશી અને વિજય કાપડિયા જેવાએ સન્નિવેશ અને પ્રકાશઆયોજનમાં અનેક પ્રયોગો કર્યા.

ઇરાની શેઠ સાથે કામ કરીને તખ્તા પર પ્રવેશેલાં સરિતા ખટાઉ “આઈએનટી.” ના “મોતી વેરાણાં ચોકમાં” નાટકમાં “ગલાલ” ની ભૂમિકા ભજવવા જોડાયાં, અને ત્યારથી “આઈએનટી.” અને પ્રવીણ જોશીએ આ અભિનેત્રીને એવી તો કંડારી આપી, કે “ચંદરવો” ની રમતિયાળ યુવતી “સમપટ્ટી” માં નવા રૂપે પ્રવેશી; તો વળી “કુમારની અગાશી” ની ભાભી અને “સંતુ રંગીલી” ની માલણ સરિતાની ખુદની પાત્રનિરૂપણની ક્ષમતા સિદ્ધ કરી આપે છે. પ્રવીણ જોશીની વિદાય પછી, એમની સ્મૃતિમાં સરિતા જોશીએ સ્થાપેલ થિયેટર ઉભયની સહકલ્પનાની રંગભૂમિ જીવિત રાખી રહ્યું છે.

“નીલા થિયેટર્સ”

એના સ્થાપક જગદીશ શાહ અને ગિરા શાહે 1956માં પ્રબોધ જોશીના “પતાંની જોડ” થી કરકર્દીનો આરંભ કર્યો — 18 વર્ષની વયે વૃદ્ધ ઘઘનું પાત્ર ભજવીને, પછીનાં આઠ વર્ષોમાં તારક મહેતા અને મૂળરાજ રાજડા સાથે બે નાટકો લખી, અને અરધોએક ડઝન પ્રહસન નાટકો

ભજવી નાટ્યક્ષેત્રે યથા પ્રાપ્ત કર્યો; અને અભિનેત્રી પત્ની ગિરાના સહકારથી “નીલા થિયેટર્સ” ની સ્થાપના કરી. એના “સોહાગણ” નાટકમાં ખલપાત્ર અને સાળાની બેવડી ભૂમિકા જગદીશ શાહે ભજવેલી; સાથે હતા ગિરીશ દેસાઈ અને નામદેવ લલુટે. 1965માં “બાળ કનૈયો; 1966”, “હું પ્રધાન બન્યો”, “સુધિક્ષ - 1967”, “અજવાળી રાત” (1968), “પાપી” (1969), “પ્લીઝ, યૉર ઑનર” (1970) વગેરે અનેક શતપ્રયોગી નાટકોથી લોકપ્રિયતા હાંસલ કરી. કલાકાર તરીકે ગિરા શાહની કારકિર્દી પણ સંવેદનશીલ કલાકારની રહી.

“બહુરૂપી”

શરૂઆતમાં “આઈ.એન.ટી.” સાથે સંકળાયેલા નટ-દિગ્દર્શક વિજય દત્તને સથવારે લાલુ શાહે 1968માં “બહુરૂપી” નામની સંસ્થા શરૂ કરી. લાલુ શાહે જોડે એ પહેલાં “ઈપ્તા” માં 1946માં પ્રથમ વાર “કલ્યાણી” નાટકમાં અભિનય કર્યો હતો. 1948માં “રંગભૂમિ” સંસ્થામાં સૂત્રધાર બની, “નરબંક” (ઈબ્સન પરથી), “વડ અને ટેટા” (જ્યોતીન્દ્ર દવે) અને “રાણીનો બાગ” વગેરેમાં એમણે અભિનય આપ્યો હતો.

“બહુરૂપી” સંસ્થા તરફથી “અભિષેક”, “ઝણે”, “અનુકંપા” વગેરે નાટકો લાલુ શાહે રજૂ કર્યા. રજાકારણના નિષેધને સ્પર્શતું “કિસ્સા કુર્સી કા”, “કેવડાના ડંખ” અને “કોઘની કબૂતરી” વગેરે ચર્ચાને ચણડોળે ચડી લોકપ્રિય બનેલાં એમનાં નાટકો છે.

1955થી “આઈ.એન.ટી.” નાં અનેક નાટકોમાં નાની મોટી ભૂમિકાઓ ભજવી વિજય દત્તે “બહુરૂપી” સંસ્થામાં “ધરમની પત્ની”, “અભિલાષા” અને “એકરાત” જેવાં વિવિધ નાટકોમાં દિગ્દર્શન અને મુખ્ય ભૂમિકાઓ ભજવી હતી.

“નાટ્ય સંપદા” - કાંતિ મડિયા

ગુજરાતની સમકાલીન નવી વૈત્તનિક રંગભૂમિમાં પ્રવીણ જોશી પછી કાંતિ મડિયાનું નામ લોકજીભે ચડેલું છે. “નાટ્યસંપદા” એમણે 1967માં સ્થાપી. “આતમને ઓઝલમાં રાખમાં” માં કાંતિ મડિયાના દિગ્દર્શન હેઠળ ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદીએ પ્રા વિદ્યાસાગરની ભૂમિકા ભજવી. ખુદ સારા નટ કાંતિ મડિયા એમના દરેક નાટકમાં અભિનય કરે છે. એમણે રજૂ કરેલ રૂપાંતરિત નાટકો, તે “ઉપર ગગન, નીચે ધરતી”, “અમે બરફનાં પંખી”, “નોખી માટી ને નોખાં માનવી” વગેરે માવજત, નિર્માણમૂલ્યો અને ઉત્કૃષ્ટ દિગ્દર્શનથી ઓપે છે. ફિલ્મ ક્ષેત્રે તેમણે “કાશીનો દીકરો” નું દિગ્દર્શન કર્યું છે; પણ એમણે હવે સંપૂર્ણ ધ્યાન રંગભૂમિમાં જ કેન્દ્રિત કર્યું છે. “નાટ્યસંપદા” ની અલ્પજીવી અમદાવાદ શાખામાં જાણીતા અભિનેતા અર્ચવદ વેદા સંકળાયેલા રહ્યા.

ફિલ્મ ક્ષેત્રમાં ચીલાચાલુ અભિનયરીતિથી લોકપ્રિય બનેલ ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદી મૂળે તો તખ્તા અને ‘આકાશવાણી’ના જીવ છે. પ્રારંભમાં “રંગભૂમિ” સંસ્થામાં “અદ્ધાબેલી” અને

“ચણ્ણીનો બાગ”માં અભિનય કર્યો; ‘ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી’નું રૂપાંતર-દિગ્દર્શન કર્યું; “ભારતીય વિદ્યાભવન”માં અદી મર્ઝબાન સાથે કામ કર્યું; અને મુનશીની નવલકથાઓ પરથી તૈયાર થયેલ નાટક “કાકમંજરી”માં કાકની યથોદયી ભૂમિકા ભજવી. “નાટ્યસંપદા”માં થોડે વખત રહીને પછી પોતાની સંસ્થા “ચંદ્રલેખા” માટે યશસ્વી અભિનય કર્યો “અભિનય સમ્રાટ”માં. આ નાટક મરાઠી પરથી તૈયાર થયું હતું. જશવંત ઠાકરે અને “નટ સમ્રાટ” તરીકે અમદાવાદમાં મોડેથી પેશ કર્યું હતું. ત્યારબાદ ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદીએ ફિલ્મ-અભિનયમાં ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું છે.

“રંગમંચ”

છેક 1954માં “રંગમંચ”ની સ્થાપના થઈ તે ક્લારસિક ચીમનલાલ દોશીની પ્રેરણાથી; એનાં મહત્ત્વનાં નાટકો, તે “પત્તાની જોડ”, “ઝેરનાં પારખાં”, “ચણ્ણીને ગમે તે ચજા”, “અસત્યનારાયણ” વગેરે એમાં મુખ્ય નટોમાં ગોપાલ મિશ્રણી, કૃષ્ણકાંત વસાવડા વગેરે હતા. કૃષ્ણકાંતે તો ઈબ્રાહિમ અલકાઝી જેવા દિગ્દર્શકના હાથે તાલીમ લીધી હતી.

1960થી 1970 વચ્ચેના દાયકામાં, કહે છે, કે મુંબઈમાં અઢીસો નવાં નાટકોનાં કુલ મળીને સાડા સાત હજારથી વધુ પ્રયોગો થયા એ મોટા ભાગનાં નાટકોના પચાસથી બસો વચ્ચે સેરેરાશ થાઈ થયાનું પણ પ્રબોધ જોશીએ નોંધ્યું છે. (“એનેક્ટ” - માર્ચ, 1979). હમણાં ગણાવી ગયાં તે નાટકો, એની સંસ્થાઓ અને એના નટવ્યવસ્થાપકોને આનો યશ મળે છે. એ ઉપરાંત નોંધપાત્ર બને છે, તે કિરણ સંપતનું “સોગદબાજી”. “યુનિટ રંગભરુ” નામની એમની સંસ્થાએ એ અગાઉ “સળગ્યાં સૂરજમુખી” અને “સરી જતી સુંદરી” નામે નાટ્યરૂપાંતરો પેશ કર્યાં. જાણીતા નટો ચાંપશીભાઈ નાગડા અને મનહર રસકપૂરે “શુભદા” અને “અગતપથ” નામે તથા “અભિનય ભારતી” નામની સંસ્થા દ્વારા મહેન્દ્ર ત્રિવેદીએ “ધૂપસળી” અને “આતમદીપ” નામનાં નાટકો રજૂ કર્યાં. એ જ રીતે મુંબઈનાં નોંધપાત્ર નાટકોમાં અર્ચવિદ જોશીનું “કાચનો ચંદ્ર”, ચંદ્રકાંત સાંગાણીનું “તરસ્યો સંગમ”, તેરસિહ ઉદેશીનું “સો ટચનું સોનું” અને નવનીત શાહનું “જંગલી કબૂતર” આ સ્તબકમાં નોંધપાત્ર ગણવાં જોઈએ. એ બધાંની વચ્ચે “સંકેત” સંસ્થા દ્વારા પેશ થયેલ સિતાંશુ યશચંદ્રનાં નાટકો “તોખાર” (“ઈક્વસ”નું રૂપાંતર, દિગ્દર્શક મહેન્દ્ર જોશી) અને “આ માણસ મદ્રાસી લાગે છે” નવતર પ્રયોગો તરીકે ધ્યાન ખેંચે છે. સિતાંશુ યશચંદ્રે એ પછી “કાલો, મકનજી ક્યાં ચાલ્યા ?” (દિગ્દર્શક-નિમેષ દેસાઈ) અને “ગ્રહણ” (દિગ્દર્શક-મહેશ ચંપકલાલ) લખીને નાટ્યલેખનમાં નવી ભાત પાડી છે.

મુંબઈની આ રંગભૂમિ માટે પરભાષાનાં સિત્તેરથી વધુ નાટકોનું રૂપાંતર કરવામાં વિક્રમ સર્જનાર અનિલ મહેતાને પણ આ તકે યાદ કરી લેવા જોઈએ. પ્રવીણ સોલંકીએ પણ આ અનુવાદ પ્રવૃત્તિમાં ખૂબ ફાળો આપ્યો છે.

અદી મર્ઝબાન

રંગભૂમિ પરની રજૂઆતમાં સતત કાર્યશીલ રહેનાર અને નવા નવા પ્રયોગોથી પ્રેક્ષકોને મનોરંજન આપવા ઉપરાંત નટો, સાથીદારોને પણ તાલીમ આપી તૈયાર કરનાર અદી મર્ઝબાન આ આખા ગાળા દરમિયાન પણ ખૂબ સક્રિય રહ્યા. એમની પચાસ વર્ષની કારકિર્દી બહુરંગી હતી. નાટકોની એમની પસંદગી પણ એટલી જ પ્રયોગલક્ષી હતી. “ક્રતારિયું ગૅપ”, “અરધી રાતે આફત”, “લકડેક લાડુ”, “કાકા થયા વાંકા” વગેરે “એમેચ્યોર ડ્રામેટિક સર્કલ” નામની પોતાની સંસ્થા દ્વારા રજૂ કર્યાં. “ઈપ્તા”, “આઈએનટી.”, “બૉમ્બે પ્લેયર્સ”, “થિયેટર ગ્રુપ” વગેરે સંસ્થાઓ સાથે પણ એ સંકળાયેલા હતા. અંગ્રેજી નાટકો માટે એમણે મુંબઈમાં પ્રેક્ષક વર્ગ ઊભો કર્યો હતો. પારસી અને ગુજરાતી બંને રંગભૂમિના કલાકારોના એ “ગુરુ” કહેવાતા નાટ્યશિક્ષણ આપતી સંસ્થાઓ સાથે એમણે ધનિષ્ઠ સંબંધો રાખ્યા; અદી જાતે લખતા, અભિનય કરતા અને નાટકોનું દિગ્દર્શન કરતા.

ફિરોઝ આંટિયા એમના પહેલા શિષ્ય એમણેય નાટકો તો લખ્યાં, પણ ક્રીતિ એમને મળી નટ-દિગ્દર્શક તરીકે. તખ્તાનાં નાટકોમાં એક જ પાત્રની આજુબાજુ અનેક નાટકો લખીને ફિરોઝ આંટિયાએ નવી ભાત પાડી. એવું પાત્ર તે બહેરામ ઈરાની. એનો અભિનય પણ ફિરોઝ જાતે કરતા. આ શ્રેણીનું “બહેરામની સાસુ” ખૂબ લોકપ્રિય થયું હતું.

અદીના બીજા શિષ્ય તે હોમી તવડિયા. દેરાબ મહેતા સાથે મળીને તેમણે નાટકોય લખ્યાં. આ નાટકો બીજાં જૂથો રજૂ કરતાં, અને હોમી તવડિયા પોતે મોટા ભાગે ફિરોઝ આંટિયા અને પરમસુખ પંડયાનાં નાટકો રજૂ કરતા.

અદીના ત્રીજા શિષ્ય, તે બરજોર પટેલ “ભારતીય વિદ્યા ભવન” ની નાટ્યસ્પર્ધામાંથી બરજોર ઝળકયા અને અદી સાથે અનેક નાટકોમાં કામ કર્યું. 1966માં બરજોર “આઈએનટી.” માં જોડાયા, અને એનાં અનેક પારસી નાટકોમાં અભિનય આપ્યો.

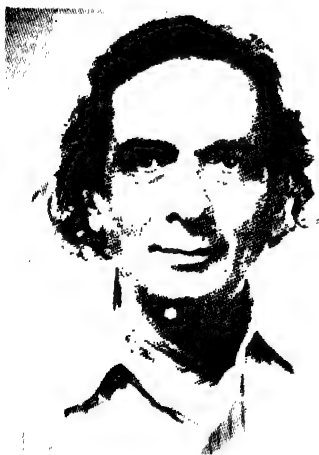
રૂબી પટેલને અદી કિશોરાવસ્થાથી જ તખ્તા પર ખેંચી લાવ્યા. રૂબીએ 1968થી “આઈએનટી.” માં જોડાઈ બરજોરની સાથે અનેક નાટકોમાં અભિનય આપ્યો. એ બંનેનું ગંભીર વિષયવસ્તુ ધરાવતું નાટક — તે “હાહો, ઈન્સ્પેક્ટર”.

આ ઉપરાંત તખ્તા પર નામ રોશન કરનાર મુંબઈનાં કલાકારો — દિનશા દાજી, દિવ્યા કોન્ક્રેટર મુંબઈસ્થિત હતાં. તો યેઝીદી કરાંજિયા, ચેહિન મહેરનોશ વગેરે સુરતસ્થિત હતાં.

ગુજરાતીઓને પારસી બોલી, એની રીતરસમ વગેરે ખુશખુશાલ રસના વિષય રહ્યાં છે; એ ઉપરાંત એ પ્રજાનો વિશિષ્ટ મિજાજ, એની મસ્તી અને ખાસ પ્રકારનું હાસ્ય ગુજરાતના રમૂજી નાટ્ય અને થિયેટરકર્મમાં વિશેષ જગ્યા કરી આપે છે. કોઈ પ્રકારના દંશ કે ડ્રેળ વિના આ પ્રજા જાત પર હસી શકે, અને એટલે સમાજ પરના એમના કટાક્ષો ધારદાર નીવડે. અદી મર્ઝબાનના એક નાટકમાં અશલીલતાનો આક્ષેપ મૂકનાર એક પ્રેક્ષક એમને ત્યાં આવેશ પૂર્વક ધસી આવેલો, અને ત્યારે પોતાના ઘરના વૈટેલેટરમાંથી પડોશમાં રહેતા દંપતીને ચોરી દૂખીથી



માર્કડ ભટ્ટ અને ઊર્મિલા ભટ્ટ



જશવંત ઠાકર



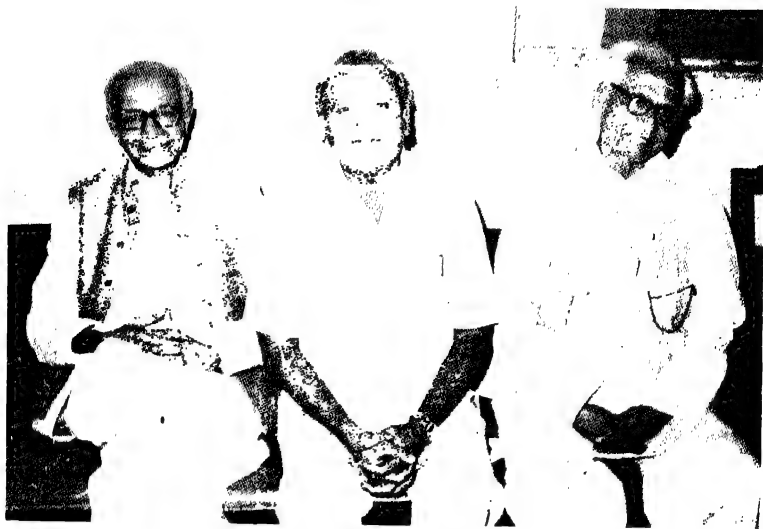
નાટ્યકાર પ્રબોધ જોષી



‘સપ્તપદી’માં પ્રવીણ જોષી અને સરિતા જોષી, આઈ.એન.ટી., 1967



‘શર્વિલક’માં અદિતિ ઠાકર અને ગોવિંદિની શાહ



વડોદરામાં યોજાયેલા કાર્યક્રમ 'કેકિયત અને આસ્વાદ' વખતે
(ડાબી બાજુથી) ગુલાબદાસ બ્રોકર, વ્રજલાલ દવે
અને ચંદ્રવદન મહેતા, 1971



શેરી નાટક 'વણજારની વાત', 1988



‘આખું આયખું ફરીથી’માં મન્વીતા બારાડી અને જનક રાવળ, 1990



યુરોપિયન શાસ્ત્રીય સંગીત પર નાટ્યસંયોજન : ‘તમે
આનાથી રમતા’તા’, 1992

જોવા ઊંચા સ્ટૂલ ઉપર અદી સાહેબ એમને ચડાવી શકેલા આ ઘટનાપ્રક્રિયાથી એ પ્રેક્ષક જ્યારે જાગૃત થયો, ત્યારે ખુદ્દા મને એ બંને હસી પડેલા આવા પ્રસંગો, સેન્સરશીપની પ્રથા અદીનો રંગભૂમિ પ્રત્યેનો અભિગમ, પ્રેક્ષકોનું માનસ અને માનવમનનાં ગહન ગહવચેના નિરૂપણની ક્ષમતા દર્શાવી આપે છે.

આ ગાળાના મુંબઈના અન્ય ખૂબ નોંધપાત્ર નટ-દિગ્દર્શકોમાં જેમને એકસાથે મૂકવા પડે, તે પ્રતાપ ઓઝા, મધુકર ચંદ્રિયા, વનલતા મહેતા, વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ, ઉષા મલજી, તરલા મહેતા વગેરે છે. “ઈષ્ટા”, “રંગભૂમિ” અને બીજી અનેક સંસ્થાઓમાં અભિનય અને દિગ્દર્શન કરતા પ્રતાપ ઓઝા આજે પણ એટલા જ સક્રિય છે. પ્રશિષ્ટ ગુજરાતી સાહિત્યકૃતિઓ, જીવનકથાઓ, સામાજિક અને ઐતિહાસિક નાટકો, રૂપાંતરો અને નૃત્યનાટિકાઓમાં તેમણે કામ કર્યું છે. રેડિયો અને ટીવી નાટકો તેમજ હિટી અને ગુજરાતી ચલચિત્રોમાં તેમણે અભિનય આપ્યો છે. એ બધાંનો કુલ આંકડો સવાસોને વટાવી જાય છે.

વિષ્ણુ કુમાર વ્યાસ નાની ઉંમરથી તખ્તે ખેંચાયેલા રાજકોટની ધર્મેન્દ્રસિહજી કૉલેજમાં રમણલાલ યાજ્ઞિકની દોરવણીમાં પહેલી વખત મોંએ ચૂનો ચોપડી, મુંબઈમાં નાટ્યનો ડિપ્લોમા મેળવી, વિષ્ણુકુમાર “ઈષ્ટા”માં જોડાયા 1948માં “રંગભૂમિ” સંસ્થામાં, પછી “રંગમંચ” અને “આઈએનટી.”માં તેમણે અનેક ભૂમિકાઓ ભજવી, દિગ્દર્શન કર્યું, નાટકો લખ્યાં. નાટ્યતાલીમ આપી, “રંગભૂમિ” સંસ્થાના “નાટ્યરંગ” માસિકનું સંપાદન કર્યું. આકાશવાણી પરથી અનેક નાટકોને તેમણે વાચિક અભિનયથી ભરી દીધાં છે. “ઝેર તો પીધાં . .”ના ગોપાળબાપા, “મૃચ્છકટિક”ના ચારુદત્ત અને “રિતીનાં રતન”ના દીવાનબાપુ હજી આજેય અનેક પ્રેક્ષકોને યાદ હશે.

“રંગીલો રાજા”નાં હસમુખબહેન અને “સ્નેહનાં ઝેર”નાં નયનાબહેન તરીકે અભિનય આપનારાં વનલતા મહેતા ગુજરાતી રંગભૂમિનાં ખૂબ સંવેદનશીલ અભિનેત્રી છે. તેમણે સાઠથી વધુ પાત્રો તખ્ત પર રજૂ કર્યા છે : “ધરાગુર્જરી”માં ધરા, “અમ્માબેલી”માં દેવબાઈ, “ધરનો દીવો”માં અર્ચવદા, “પૃથ્વીવદ્ધાભ”માં મૃણાલ વગેરે તેમણે નાટકની તાલીમ લીધી છે અને આપી છે. અનેક માનઅકરામોનાં એ અધિકારી બન્યાં છે. મુંબઈની કેટલીય સંસ્થાઓમાં કામ કર્યું છે. બાળનાટકો રજૂ કરવા તરફ હવે એ વિશેષ પ્રીતિ ધરાવી રહ્યાં છે.

લેખન-દિગ્દર્શન, અભિનય અને નાટ્યસિદ્ધાંતની ચર્ચા-વિચારણામાં સક્રિય જ્ઞાનો આપનાર મધુકર ચંદ્રિયાનું અધૂરું રહેલું સૌથી મોટું પ્રદાન તે “ગુજરાતી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ”નું સંપાદનકાર્ય. એમણે અભિનય નાની વયથી શરૂ કરેલો. પરંતુ આવા શતપ્રયોગી અનેક નાટકોમાં એમણે લોકચાહના મેળવી — “લગ્નની બેડી”, “રંગીલો રાજા”, “કાકાની શશી”, “વિદ્યાવાસિધિ ભારવિ”. એમની વિવિધ સેવાઓ બદલ અનેક પારિતોષિકો મેળવવા ઉપરાંત, વિદેશોમાં પણ નાટ્યસ્પર્ધાઓના નિર્ણાયક તરીકે એમણે કામ કર્યું હતું. સ્વલિખિત

આત્મકથનાત્મક એકપાત્રી નાટકનો સ્વ-અભિનીત એમનો પ્રયોગ તે - “તું અલ્યા કોણ?”

લગભગ અરધા સૈકાની અભિનેત્રી તરીકેની કારકિર્દીમાં અનેક દિગ્દર્શકોની દોરવણીમાં વિવિધ સ્થળે ત્રીસ પ્રલંબ નાટકો અને બસો એકાંત્રીઓમાં ઉષા મલજીએ અભિનય આપ્યો છે. મુંબઈ બહાર નાટકો રજૂ કરતી “પરં પ્રવાસી” સંસ્થા, “ભારતીય વિદ્યા ભવન”ની ‘સાહિત્ય સંસદ’ વગેરે સાથે એ સંકળાયેલાં હતાં. રંગભૂષા, વેશભૂષા, પ્રકાશઆયોજન વિના પણ ખૂબ સાદાઈથી પેશ થતાં એમનાં નાટકોમાં સ્વૈચ્છિક કૃણાથી પ્રેક્ષકોને નાટકો જોવા ઉષાબહેન નિમંત્રે, એટલા કૃણામાં જ નાટકનો ખર્ચ એ કાઢી લે.

તરલા મહેતા સંખ્યામાં ઓછાં પણ ગુણવત્તામાં વધી જાય, એવાં જે નાટકો સાથે અભિનેત્રી તરીકે સંકળાયેલાં એમાં “રંગીન રમકડું”, “મળેલાં જીવ”, “સખાશમ બાઈન્ડર”, “ગીધડું”, “મીનપિયાસી” વગેરે નોંધપાત્ર છે.

દિનાબહેન પાઠકે વનલતા મહેતા અને ઉષા મલજી વગેરેની સાથે ગુજરાતી રંગભૂમિને પોતાના અભિનયથી ખૂબ સમૃદ્ધ કરી આપી છે. દિનાબહેન હવે મોટા ભાગે ફક્ત હિંદી ચલચિત્રોમાં જ અભિનય આપે છે. એમાં નોંધપાત્ર “ઉસકી કલાની” અને “સારા આકાશ” વગેરે ગણી શકાય એમનાં બહેન શાંતા ગાંધીએ અનેક નાટકોમાં અભિનય-દિગ્દર્શન કર્યું, પરંતુ એમનું યશોદાયી સર્જન, તે “જસમા ઓડણ”નો ભવાઈવિશ શાંતાબહેન દિલ્હીની બાળ-રંગભૂમિમાં સફળ છે. રાષ્ટ્રીય નાટ્ય સંસ્થા (એન.એસ.ટી.), દિલ્હી સાથે પણ સંકળાયેલાં હતાં.

નેપથ્યનો કસબ

નેપથ્યના કસબમાં પ્રવીણ જોશીએ અનેક પ્રયોગો કર્યા, જેમાં “કુમારની અગાથી” જેવો સન્નિવેશ અને નાટ્યાંતે પ્રવેશેલ કુમારના પાત્ર પરના પ્રકાશનિયોજન પર પ્રેક્ષકો આફરીન હતા ક્રાંતિ મહિડ્યા દર વખતે નવીનતા લાવે. એમણે “આતમ...”ની રજૂઆતમાં પ્રેક્ષકોને એચેલોમ બતાવ્યું, તો “મુઠ્ઠી ઝિંચેચે માનવી” માં સમુદ્રનું તોફાન ચિત્રિત કર્યું. કિરણ સંપટે “હિમઅંગારા”માં પસાર થતી ટ્રેનથી લોકોને આંજી નાખ્યાં. અને નારણભાઈ મિસ્ત્રીએ “દાનવીર જગડુશા” નાટકમાં સમુદ્રમાં ચાલતાં બે વહાણોથી પ્રશંસા પ્રાપ્ત કરી. સન્નિવેશની આ કલામાં છેલ-પરેશની જોડી, નારણ મિસ્ત્રી, સુરેશ વ્યાસ, નગીન રાજપૂત અને મનસુખ જોષી તથા ગૌતમ જોશીનો સર્જનાત્મક કૃણો હતો.

અમદાવાદ

1960થી ‘હ. કા. આર્ટ્સ કૉલેજ’, અમદાવાદમાં અને 1970થી ‘ગુજરાત કૉલેજ’માં નાટ્યતાલીમ આપી, એ પછી પોતાની સંસ્થા “ભરતનાટ્ય પીઠ”ને ફરી કાર્યરત કરી નાટ્ય-નિર્માણ તથા અવેધિક રીતે નાટ્યતાલીમ સાથે જીવનના છેલ્લા શ્વાસ સુધી સંકળાયેલા

નાટ્યાચાર્ય જશવંત ઘકરનો, છેલ્લાં વીસ વર્ષનો સમયગાળો એક રીતે તો આ સદીની ચાલીસીમાં શરૂ થયેલ કામનું સાતત્ય જ ગણાય. આ દરમિયાન એમણે અનેક દેશોનો પ્રવાસ કરી, નાટ્યતત્ત્વનાં અનેક પુસ્તકો લખી, રેડિયો અને ટીવી વગેરે માટે પોતાના ગહન ગંભીર અવાજ, માધ્યમસૂઝથી નિર્માણો કર્યાં. પત્રકારત્વના ક્ષેત્રે પણ તેમણે ખૂબ ફાળો આપ્યો. એમણે જ મહત્ત્વનાં નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું, એમાં આટલાં અવિસ્મરણીય છે : શેક્ષપિયરનું “મૅકબેથ” (1964), વસંત કાનેટકરનું “ચયગઢ જ્યારે જાગે છે” (1966), ‘દર્શક’નું “પરિત્રાણ” (1967), રસિકલાલ પરીખનું “શંકલક” (1978), “નટ સમ્રાટ” વગેરે.

નાટકની પસંદગી, એની ભજવણીની રીતિ, નિર્માણમૂલ્યોનું આયોજન, સાથીદરોને તાલીમ વગેરેમાં જશવંત ઘકરના જગતસાહિત્યના ઊંડા અભ્યાસ અને દીર્ઘકાલીન અનુભવનો વ્યાપ હંમેશાં દેખાય. દિગ્દર્શકકેન્દ્રી સ્તબક ‘સુંદરી’ ની સાથે એમના ફાળાથી આ ઈતિહાસમાં જુદો કંડારી શકાયો છે.

સમાંતર ગુજરાતી રંગભૂમિ

શ્રી જશવંત ઘકરના શિષ્યોનાય શિષ્યોમાં જેને ગુજરાતની ‘બીજી’, ‘સમાંતર’ અને ‘ઑફ-બૉમ્બે’, એટલે કે ‘મુંબઈથી જુદી’ ગુજરાતી રંગભૂમિ કહી શકાય એવી, મુંબઈ બહારની રંગભૂમિમાં, પ્રત્યક્ષ અને પરોક્ષ રીતે જશવંત ઘકરનાં કામનું જ સાતત્ય મળી રહે છે. ગુજરાતની આ ‘સમાંતર રંગભૂમિ’ની વિધા પણ એમણે જ દર્શાવેલી દિશામાં વિકસી છે, એ પણ જેમ સ્વાભાવિક છે; તેમ એનીય સાથોસાથ, થોડુંક મુંબઈની ગુજરાતી ધંધાદારી રંગભૂમિનાં અનુસરણ રૂપે, કે અમદાવાદની (“જર્વાનિકા” વગેરેની) પ્રણાલીને અનુસરતી અર્ધવ્યવસાયી રંગભૂમિની કેડીએ, નાટ્યધિયેટર કર્મ થયા કર્યું છે. ચંદ્રવદન મહેતા, જશવંત ઘકર અને એમના અનુગામીઓના પેલા નાટ્ય-ધિયેટર-કર્મ પર મુંબઈની ગુજરાતી રંગભૂમિનો ચળકાટ-ચમકાટ કોઈ માહી અસર કરી શક્યો નથી, એટલું જ નહીં, પણ પહેલાં (મોટે ભાગે લેખનમાં), માત્ર પ્રતિક્રિયા તરીકે ઊઠેલો ‘એબ્સર્ડ’ નાટકાઓનો ઉદ્દાગ્રણો અને એ પછી એનેય હકારાત્મક દિશામાં વાળી, “આકંઠ-સાબરમતી” જેવી પ્રવૃત્તિમાં એ સંલગ્ન થઈ, આજે ભજવણીમાં ભલે થોડું, પણ લેખનમાં ખૂબ નોંધપાત્ર શૈલીપરકતાનું પ્રદાન થઈ રહ્યું છે, એ ચંદ્રવદન મહેતા, ‘સુંદરી’ અને જશવંત ઘકર વગેરેના કામનું પરિણામ છે, અને ગુજરાતની આ “સમાંતર રંગભૂમિ”ની શક્તિ છે. શતપ્રયોગી સર્જનો સામે અલ્પસંખ્ય (અને ક્યારેક તો એક કે દ્વિપ્રયોગી) નાટકો પાછળ આ સમાંતર રંગભૂમિના કલાકારો રિયાજ અને રજૂઆતમાં કેમ મહિનાઓ ખર્ચી કાઢે છે, એ પણ આ વાત પરથી સમજાય છે. બમ્બેયા શતપ્રયોગી સર્જનોમાંથી અર્ધાં જેટલાં તો ગુજરાતનાં શહેરોમાં રજૂ થતાં હોવાથી, ગુજરાતમાં મધ્યમવર્ગી નવધનકોનો એ જ નાટકોને આશ્રય આપતો સમાંતર પ્રેક્ષકવર્ગ પણ છે, તો માત્ર સમાંતર રંગભૂમિનો જ ચાલક અને પ્રોત્સાહક વર્ગ પણ ગુજરાતમાં છે જ. ટીવીના કહેવાતા આક્રમણો

એને જે માઠી અસર ફેલી હાલ જણાય છે, તે પણ અલ્પજીવી જ હોઈ શકે.

દર્પણ

ડૉ. વિક્રમ સારાભાઈનાં પત્ની અને વિખ્યાત નર્તક મૃણાલિની સારાભાઈએ 1949માં “દર્પણ” સંસ્થા સ્થાપી. તાલીમ, સંશોધન, પ્રકાશન અને દેશ વિદેશમાં પ્રવાસો કરી, નૃત્ય, નાટ્ય, કઠપૂતળી અને ભવાઈ નાટ્યોની રજૂઆતમાં સમાંતર ગુજરાતી રંગભૂમિમાં એણે નોંધપાત્ર પ્રદાન કર્યું છે. એની નાટ્યશાખાની શરૂઆત થઈ 1959માં, જ્યારે કેલાસ પંડ્યા અને ધામિની મહેતા “દર્પણ”માં જોડાયાં. “નાટ્યવિદ્યા મંદિર” અને “નટ મંડળ”માં કેલાસ પંડ્યાએ ‘સુંદરી’ અને જયવંત શ્રકર પાસે, તો “જ્યોતિર્જ”માં હરકાન્ત શાહ પાસે ધામિની મહેતાએ તાલીમ લઈ નાટ્યક્ષેત્રે નામ કાઢ્યું હતું. ત્યારથી અદ્વી દાયકા સુધી “દર્પણ” હંમેશાં વિશિષ્ટ પ્રદાન કર્યું છે – શરૂઆતનાં પાંચેક વર્ષોમાં મુખ્યત્વે ટાગોરનાં નાટકોના અનુવાદો; ચંદ્રવદન મહેતા, ચુનીલાલ મડિયા, જયંતિ દલાલ વગેરેનાં નાટકો; ક્યારેક રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ અને બ્રહ્માભાઈ ધોળશાજીનાં નાટકોનું નિર્માણ; 1970થી તો વરસે એકની સરેરાશ નવા લેખકના નાટકની રજૂઆત; નાટ્યતાલીમ વર્ગો, ભવાઈ સંશોધન (ગોવર્ધન પંચાલનું ‘ભવાઈનું આહાર્ય’) અને ભવાઈના કલાકાર ચીમનલાલ ભોજકના સથવારે જૂનીનવી ભવાઈઓની રજૂઆત; દરેક નાટ્યનિર્માણમાં લેખન, અભિનય કે કસબમાં કંઈ ને કંઈ નવું તત્ત્વ; ક્યારેક માત્ર પ્રયોગ ખાતર એકાદ બે રજૂઆતો, તો ક્યારેક “પ્રેમરંગ” જેવા નાટકના અસંખ્ય પ્રયોગો વગેરે “દર્પણ” લીધેલી દિશાના સીમાસ્તંભો છે. યુરોપીય નાટ્યપ્રવાહના અધિક્કય અનુકરણ રૂપે 1966માં આવેલા ‘એબ્સર્ડ’ના ઉદ્દાગાને બીજે જ વર્ષે, મધુ રાયનું નાટક “કોઈ એક ફૂલનું નામ બોલો” દર્પણ દ્વારા ભજવાય, અને એ રીતે એબ્સર્ડને પણ એક સમાંતર નવનાટ્ય - થિયેટરનાં દર્પણ ચીંધી આપે, એનાં પાંચ વર્ષ પછી “આકંઠ”ની નવી દિશા દર્શાવનાર મધુ રાયને એ રીતે એકાદ દાયકા માટે સ્થિર કરી આપે, એ પણ દર્પણની બુલંદ હિંમત અને દષ્ટિનાં દ્યોતક છે.

“દર્પણ” કદાચ એટલેથી ન અટક્યું, તે ક્ષી જ થયું. એના પછીના વર્ષે એણે શ્રીકાંત શાહનું “તિરાડ” ભજવ્યું, અને એ પછી દર વર્ષે નવા નાટ્યલેખકનાં નાદર સર્જનો તપ્તા પર પેશ કર્યા – “દિવાલ” (સુભાષ શાહ - 1971), “જે નથી તે” (આદિલ મન્સૂરી - 1972), “લીલા” (બકુલ ત્રિપાઠી - 1974), “લીલાનાટ્ય” (લાભશંકર શ્રકર - 1975), “મનસુખલાલ મજીઠિયા” (લાભશંકર શ્રકર - 1976), “સાગરિકા” (શિવકુમાર જોશી - 1977), “મહાભિનિષ્ક્રમણ” (મુકુંદ પરીખ - 1978), “પીળું ગુલાબ અને હું” (લાભશંકર શ્રકર - 1979), “જશુમતી કંકુવતી” (હસમુખ બારાડી - 1980), “કવીન બોલ્ડ” (ચીનુ મોદી - 1981) વગેરે.

આ નામાવલિ અને વિગતો દર્શાવી આપે છે, કે આજે ગુજરાતી નવનાટ્યલેખનમાં

મોટાભાગના સક્રિય લેખકોનું એક એક નાટક, જાણે અભિયાન તરીકે “દર્પણ” રજૂ કર્યું. એમાં બહુસંખ્ય પ્રયોગો કરતાં એની પ્રક્રિયા મહત્ત્વની રહી. “દર્પણ” જેવી અનેક રીતે સમૃદ્ધ સંસ્થા, એ કરે એ ઉચિત પણ છે. એનાં અભિનેતાઓમાં કેન્દ્રસ્થાને હતાં કેલાસ પંડ્યા અને દામિની મહેતા સ્વતંત્ર અને સંયુક્ત રીતે દિગ્દર્શન અને આયોજનમાં આ જોડીએ સ્થાયી કામ કર્યું. એમને સથવારે આખો પ્રભાબહેન પાઠક, અનસૂયા સુતરિયા, દુર્ગેશ જાની, ચીમનભાઈ ભોજક વગેરેએ. કેલાસ પંડ્યાએ “ઈષ્ટા” અને “નટ મંડળ” ના નાટ્યઆદર્શો પોતાની સમગ્ર પ્રવૃત્તિ દરમ્યાન જાળવી રાખ્યા, એ પણ અહીં નોંધવું જોઈએ.

વડોદરા

વડોદરામાં યુનિવર્સિટી કક્ષાએ નાટ્યવિભાગમાં 1949માં શરૂ થયેલ થિયેટર-નાલીમના ભાગ રૂપે પહેલેથી વિશિષ્ટ નાટ્યરજૂઆતો થયા કરી છે. ત્યાં નાટ્યનાલીમ સાથે ચંદ્રવદન મહેતા, જયવંત ધ્રુવર, રમેશ ભટ્ટ, માર્કન્ડ ભટ્ટ, ઉર્મિલા ભટ્ટ, યશવંત કેળકર વગેરે સંકળાયેલાં હતાં. અન્ય નાટ્યશિક્ષકો અને વિદ્યાર્થીઓનાં નિર્માણો પણ નાટ્યવિભાગ અને એની ‘રિપરટરી’ “નટધર” માં સતત થતાં રહ્યાં છે. આ દિગ્દર્શકો અને ત્યાં તાલીમ પામેલા અન્યો દ્વારા સમગ્ર ગુજરાતની નાટ્યપ્રવૃત્તિ ઉપર પણ પ્રભાવ રહ્યો છે. આ વિભાગ તરફથી રજૂ થયેલાં મહત્ત્વનાં નાટકોમાં ટાગોર (“નંદિની”), કલિદાસ (“શકુંતલા”), શેક્ષ્પિયર (“વેનિસનો વેપારી”), બોધાયન (“ભગવદજ્ઞાનક્રમ”) વગેરે; મૌલિક નાટકોમાં ચંદ્રવદન મહેતા (“આણલદે”, “હોહોલિકા”, “ધરાગુર્જરી”, “માઝમરાત”, “અત્રલુમા સરસ્વતી”, “મા” વગેરે) અને અન્ય લેખકોમાં જ્યંતિ દલાલ (“જોઈએ છે - જોઈએ છે”), ‘દર્શક’ (“પરિત્રાણ”) અને સુભાષ શાહ (“સુમનલાલ ટી. દવે”) વગેરે નોંધપાત્ર છે. નાટ્યવિભાગે તાલીમ દરમ્યાન આવાં વિશિષ્ટ નાટકોના અભિનય અને તખ્તાના કલા-કસબને વિકસાવવા અનેક પ્રયોગો કરી જોયા, પસંદગી પણ વૈવિધ્યપૂર્ણ રાખી. એ સમગ્ર પ્રવૃત્તિમાં હતા ત્યાં સુધી જયવંત ધ્રુવર કેન્દ્રે હતા, અને 1960 પછી માર્કન્ડ ભટ્ટ, યશવંત કેળકર, ઉર્મિલા ભટ્ટ અને એમનાં વિદ્યાર્થીઓ, સાથીદારોએ વિશેષ પ્રકારની સમજ અને બળતરાથી મથામણ કર્યા કરી. બહુ અઝા પ્રયોગો ભલે હંમેશાં નથી થયા, પણ દર વખતે એણે ઉન્મેષો નવા ઘાબળ્યા છે.

માર્કન્ડ ભટ્ટે, “વડોદરામાં તાલીમ લઈ, થોડો વખત “સૌરાષ્ટ્ર સંગીત નાટક અકાદમી” માં નાટ્યવિભાગના વડા તરીકે કામ કર્યું, અને 1957માં મુંબઈ રાજ્ય નાટ્યસ્પર્ધામાં ચંદ્રવદન મહેતાના “શેતલને કંઠે” માટે પ્રથમ ઈનામ પ્રાપ્ત કર્યું. 1960માં વડોદરા નાટ્યવિભાગમાં જોડાયા પછી “ત્રિવેણી” નાટ્યસંસ્થા સ્થાપી નાટ્યનાલીમ અને નિર્માણમાં અવિરત કામ કર્યું - “શેતલને કંઠે” પહેલાં “ધરાગુર્જરી” (ચંદ્રવદન મહેતા) અને પછી “વસુંધરાનાં વહાલાં - દવલાં” (જવેરચંદ મેઘાણી પરથી રૂપાંતરકાર - રામજી વાણિયા), “પરિત્રાણ” (‘દર્શક’), “ફિંગર પ્રિન્ટ” (અનુવાદ). અનેક પારિતોષિકો પ્રાપ્ત કરનાર માર્કન્ડભાઈએ નાટ્યનાલીમનાં

પુસ્તકો પણ લખ્યાં છે. કેટલાય દેશોના પ્રવાસ કરી ત્યાંના અનુભવની વાત આપણે ત્યાં, અને આપણા થિયેટરની વાત તેમણે ત્યાંના ગુજરાતીઓને કરી છે. આકાશવાણી અને ટેલિવિઝનમાં તેમણે ખૂબ કામ કર્યું છે. તેમનાં પત્ની ઊર્મિલા ભટ્ટ ખૂબ સંવેદનશીલ અભિનેત્રી છે. તેમણે થોડે સમય નાટ્યતાલીમ સાથે સંકળાઈ, “શેતલને ક્રોઠે”, “ધરગુર્જરી”, “વસુંધરાનાં વહાલાં દવલાં” વગેરેમાં ઉમદા અભિનય આપ્યો. હવે તેઓ ફિલ્મક્ષેત્રે કાર્યરત છે. અનેક નાટ્યમંડળો સાથે આ દંપતી સંકળાયેલું છે. સદાબહાર માર્કન્ડ ભટ્ટ નાટ્યવિભાગમાંથી તાજેતરમાં નિવૃત્ત થયા છતાં આ ક્ષેત્રે નવું કરવા હજીય યતનગતી રહ્યા છે.

“ત્રિવેણી” સંસ્થાએ ઘણાં સ્વતંત્ર નાટ્યનિર્માણો કર્યાં છે, અને મંચનકલાના મહાનુભાવોનું બહુમાન સંસ્થાકીય રીતે કરવાની પ્રણાલી જાળવી રાખી છે. આ સંસ્થાનાં પ્રારંભનાં વર્ષોમાં નટદંપતી નટુ પટેલ અને સૂર્યબાળા પટેલ સંકળાયેલું હતું. બંનેએ અનેક નાટકોમાં અભિનય કર્યો છે. નટુભાઈએ ચરોતરી વાતાવરણનું નાટ્યાત્મક પાત્ર “ચતુર મોટા” આકાશવાણી માટે સંજ્ઞ્યું હતું અને ખેડ જિલ્લા માટેના “ઈસરો”ના ગ્રામ ટીવી પ્રોગ્રામ દરમિયાન, આ દંપતી અને હરીશ પટેલના સથવારે હસમુખ બારાડીએ 1975-77માં ટીવીના પરદે શ્રેણીબદ્ધ અવતાર્યું હતું. ગુજરાતી ટીવીની એ પ્રથમ નાટ્યશ્રેણી ગણાય છે.

વડોદરા નાટ્યવિભાગના થિયેટરકર્મી યશવંત કેળકર પણ ‘સવાઈ ગુજરાતી’ તરીકે જાણીતા છે. તેમણે નાટ્યતાલીમની સાથોસાથ “નીરદ દણ્યા” (શિવકુમારજોશી), “મદિરા” (ચંદ્રવદન મહેતા) અને “સુમનલાલ ટી. હવે” (સુભાષ શાહ) વગેરે નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું. “પરિત્રાણ”માં શકુનિ વગેરે તેમની મહત્ત્વની ભૂમિકાઓ છે. ગુજરાતી ઉપરાંત મરાઠીમાં તેમણે તખ્તાના કસબ અંગે પુસ્તકો લખ્યાં છે. પ્રજાશઆયોજન અને ધ્વનિસંયોજનમાં પણ મહત્ત્વનું પ્રદાન કર્યું છે. “શતાખંડ”, “પ્રેમનુજ્જ રંગ અસા” એમનાં મરાઠીમાં દિગ્દર્શિત યશસ્વી નાટકો છે.

નાટ્યવિભાગના વરિષ્ઠ અધ્યાપક રમેશ ભટ્ટ “માઝમ રાત” (ચંદ્રવદન મહેતા), “તાત્યુક” (મોલિયેર - અનુવાદ હંસા મહેતા), “રાજા ઈડપસ” (દિનેશ કોશ્લરી) વગેરે નાટકો નાટ્યતાલીમની સાથોસાથ રજૂ કર્યાં.

લગભગ ચાર દાયકાથી ચાલતી આ નાટ્યતાલીમ સંસ્થામાંથી દર વર્ષે બહાર પડતાં અનેક સ્નાતકો રંગભૂમિ, રેડિયો, ફિલ્મ અને ટેલિવિઝન વગેરેમાં નવા ઉન્મેષો સાથે કોઈ ને કોઈ રીતે, ઓછામાં ઓછું કરકારીનાં પ્રારંભનાં વર્ષોમાં સંકળાયેલાં હોય છે. આ સ્નાતકો નાનાં મોટાં અનેક મંડળો રચી, તાલીમને સાર્થક કરે એ પણ સ્વાભાવિક છે.

રંગાવલિ

‘રંગાવલિ’ નાટ્યજૂથ લગભગ એક દાયકા સુધી સતત કામ કરતું રહ્યું, જેના કેન્દ્રમાં હતા નટ અને દિગ્દર્શક ઉત્પલ ત્રિવેદી. 1977થી 1985ની વચ્ચે અનેક એકાંકીઓ (“વતેસરની વાત”,

“પ્રયલનાં પંખી”, “નમે સુંદર છો” વગેરે); સળંગ નાટકો (“હું જ મિસ્ટર સદાનંદ”, “સોલ્યુશન એક્સ”, “પ્રતિશોધ” વગેરે), ભવાઈનાટ્યો (“અમે રે પોલીસ તમે ચોર”, “ખુશનુમા ખયાલનો ખેલ” વગેરે) આ સંસ્થાએ રજૂ કર્યાં. હરીશ પટેલ, જન્મેજય ત્રિવેદી, આશિષ દવે, હિમાંશુ બૂચ, શૈલેષ ત્રિવેદી, ઉત્પલ ત્રિવેદી વગેરે “રંગાવલિ” - “કશુંક” ના નટો-દિગ્દર્શકોએ મળીને લગભગ પંચોતેર નાટકોની પાંચસોથી વધુ રજૂઆતો કરી. “ખુશનુમા ખયાલનો ખેલ” ભવાઈટેલિવિઝન પર પણ ખૂબ પ્રશંસા પામી હતી. “રંગાવલિ”એ એના દશાબ્દી મહોત્સવ નિમિત્તે “રંગભૂમિની ભાષા” વિશે વિશદ વ્યાખ્યાનોનો પરિસંવાદ યોજ્યો હતો; એમાં “મિધ્યાભિમાન” જેવાં ભવાઈ-નાટ્યો પેશ કર્યાં હતાં.

આ આખા ગાળા દરમિયાન સુરતમાં અર્ચવેદ કિનારીવાળા, વિહંગ મહેતા, જ્યોતિ વેદ્ય, નરેશ કાપડિયા, કપિલદેવ શુક્લ વગેરે પણ ખૂબ સક્રિય રહ્યા. “ગુજરાત થિયેટર” (1952) દ્વારા “એક મૂરખને એવી ટેવ” અને “પ્રીત ન કરયો કોઈ” જેવાં ડઝનેક નાટકો રજૂ થયાં. એ ઉપરાંત “સપ્ત્રીય કલા કેન્દ્ર”, “કલા ક્ષેત્ર”, “ભારતીય કલા ભવન”, “રંગ દર્શન” વગેરે સંસ્થાઓએ સતત નોંધપાત્ર પ્રયોગો કર્યા.

નડિયાદમાં સન્નિષ્ઠ કલાકાર અને દિગ્દર્શક ગોવિંદરામ વ્યાસે “નડિયાદ કલા મંદિર” ના ઉપક્રમે અનેક નાટકો કરી, ગુજરાતની સંસ્કારભૂમિનો નાટ્યરસ જીવતો રાખ્યો.

રાજકોટમાં “સૌરાષ્ટ્ર કલા કેન્દ્ર” (1947)ના હરતા ફરતા થિયેટર દ્વારા પ્રયોજનલક્ષી નાટકોના નોંધપાત્ર પ્રયોગો થયા. 1958માં થરૂ થયેલ રાજકોટની “રંગજ્યોત” સંસ્થાએ કેટલાંય ત્રિઅંકી નાટકો ભજવ્યાં. 1975માં થરૂ થયેલી “નટરાજ આર્ટ” સંસ્થાએ પણ ખૂબ કામ કર્યું છે. એમાં દેવેન્ શાહનું “પડખાપો”, નિરંજન દેસાઈનું “તરતા પથ્થર”, મૂળરાજ રાજાનું “ચક્રોળ” વગેરે ધ્યાન ખેંચે છે. જગદીશ દવે, મીના ઈરાની, ભાસ્કર મહેતા વગેરે કલાકારો એમાં બહાર આવ્યાં. રાજકોટના કલાકારોમાં સુરેશ ચવળે સંવેદનશીલ કલાકાર તરીકે ત્રણેક દાયકા સુધી તખ્તા પર કામ કર્યું. પ્રબોધ જોશીનું “પત્તાંની જોડ” એમનું લોકપ્રિય નિર્માણ હતું.

સમાંતર પ્રવાહ

1960થી થરૂ થતો નટ-વ્યવસ્થાપક-કેન્દ્રી સ્તબક, હજી આજ સુધી, ‘સમાંતર રંગભૂમિ’નોય ગાળો રહ્યો છે. ત્રણ દાયકા સુધી વિસ્તરતા આ આખા સ્તબકમાં અત્યાર સુધીમાં જોઈ ગયા એ મુજબ કેટલાય પ્રવાહો, ઉન્મેષો, વિદ્રોહો, વલણો દેખા દે છે. રંગભૂમિ નટકેન્દ્રી પ્રવૃત્તિ છે, દેશે-દેશે કાળે-કાળે એમ જ રહ્યું છે; એનાં અનેક સુફળો શોધવા જવાં પડે એમ નથી - શેક્ષપિયર, મોલિયર, સ્તનિસ્લાવસ્કી, જ્યોત ગિલ્ગુડ, લોરેન્સ ઓલિવિયર, શિશિર ભાદુરી, બાલ ગંધર્વ, બાપુલાલ નાયક, પ્રવીણ જોશી વગેરે. મોટી નામાવલિનાં એ તો માત્ર થોડાં ઉદાહરણો છે. રંગભૂમિમાં નટ કેન્દ્રસ્થાને હોય, અને હોવો જ જોઈએ; એનું જ માધ્યમ છે.

પરંતુ નટ-કેન્દ્રસ્થાને હોય તો એક વાત બને છે, નટ લેખક હોય તો બીજી, નટ દિગ્દર્શક હોય તો ત્રીજી, અને નટ વ્યવસ્થાપક હોય તો ચોથી વાત બને. એનાં ઉદાહરણો અને પરિણામોનું પુનરાવર્તન કરવાની અહીં જરૂર દેખાતી નથી. એટલે તો 1923-1939ની ‘જૂની’ ધંધાદારી ‘મુખ્ય નટ-દિગ્દર્શક કેન્દ્રી’ રંગભૂમિને સમાંતર ‘નવી’ રંગભૂમિની જોડાદ જાગી; માલિકો-શરફોના ‘જૂની’ના સ્તબકને સમાંતર લગભગ ‘નવી’એ નાટ્યમંડળોની રચના કરી અને 1949થી ‘નવી’ રંગભૂમિમાં જે પુખ્તતા આવી, એમાં સ્વાભાવિક જ દિગ્દર્શક કેન્દ્રમાં આવ્યો. જાણે આખી પ્રવૃત્તિનું એ “દિગ્”દર્શન કરતો હતો, નાટ્યતાલીમ આપતો હતો : કેવાં મૌલિક નાટકો કરવાં; ભવાઈમાંથી શું અને કેવી રીતે લેવું; ભગિની ભાષાઓમાં શું ઉત્તમ છે; વિદેશોમાંથી શું આયાત કરવું, એ પણ આ દિગ્દર્શક-કેન્દ્રી સ્તબકમાં સ્પષ્ટ થયું; નાટ્યસિદ્ધાંતોની વાત થઈ; એનાં સામયિકોય (થોડે વખત) નીકળ્યાં; પુસ્તકો લખાયાં, એ ત્યાં સુધી, કે એ ગાળાની એક મંડળી (“નાટ્ય-વિદ્યા મંદિર” – “નટ મંડળ”)ને એની ખુદની રમણભૂમિ (થિયેટર) હતી; અને “રંગમંડળ” પાસેય કામચલાઉ જગ્યા હતી. આ બન્ને મંડળો અમદાવાદનાં જ હતાં, એ પણ નોંધવું જોઈએ.

આ દરમિયાન ધન અને ક્રીતિના સાધન તરીકે એની મુદ્ર એવી ઊપસી હતી, એટલે ‘જૂની’ રંગભૂમિની જેમ જ, મુંબઈ શહેરની કદાચ પ્રણાલી હશે તેથી, એ નટો મંડળોની વ્યવસ્થાશક્તિ ધરાવતા હોવા ઉપરાંત પોતાની સ્વાયત્તતા માટે વ્યવસ્થાપક (નિર્ણાયક) તરીકે પોતાનું કેન્દ્રમાં હોવું અગત્યનું છે એ સમજતાં, જે બન્યું તે આપણે હમણાં જોઈ ગયા છીએ.

આ હજી ગઈ કાલની વાત છે. આજનીય એ જ વાત છે. માત્ર આજની એ વાતમાં એક નવું તત્ત્વ ઉમેરાયું છે નવથિયેટર નાટ્યકર્મનું. સદ્ભાગ્યે લેખન અને ભજવણી એમાં સાથે છે એટલે એને એ રીતે જોઈએ. ગુજરાતી રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં દિગ્દર્શક-કેન્દ્રી સ્તબક જેટલો જ આ ગાળો આ રીતેય વધુ મહત્ત્વનો બન્યો છે.

1966

આ પેટા સ્તબકો કંઈક આવા છે : 1966માં નટ-વ્યવસ્થાપક-કેન્દ્રી પ્રવૃત્તિ સ્થિર થઈ ગઈ હતી. એનાં નાટકો, ભજવણીરીતિ, પ્રેક્ષકોની સંચિ, ક્યા પ્રેક્ષકો કેવાં નાટકો માગતા હતા, એય આ નટો/ મંડળોએ સૌને સમજાવી દીધું હતું. એના વિદેશી રૂપાંતરો આંખના પલકારે પલટાતી નાટ્યાત્મકતાથી પ્રેક્ષકોમાં રોમાંચ જગાવી રહ્યાં હતાં. દિગ્દર્શન ઉપરાંત આ નટ મોટાભાગના નિર્ણયો લેતો થઈ ગયો હતો. એમને નામે બૉક્સ ઑફિસે લાઈનો લાગતી, તેથી એમને પ્રશ્ન કરી શકાય એમ નહોતું; જયારે એની સાથોસાથ નાટ્યલેખન તો થઈ જ રહ્યું હતું. નવલકથાનો ફૂલ સાથે ઊતરતો હતો. સુરેશ જોશી પછી વાર્તાઓએય ગળું કઢયું હતું. કવિતાના ઉન્મેષો ખૂબ નોંધપાત્ર હતા એકંકીઓ પણ પુષ્કળ ભજવાતાં અને લખાતાં હતાં. પરંતુ નાટ્યલેખકને રંગભૂમિમાં સ્થાન નહોતું. નટ-મંડળી અને લેખક બન્ને એ સમજતાં હતાં. એમાં એકંકીલેખને

1966માં મોટો વળાંક લીધો ‘એબ્સર્ડ’ ના પ્રવાહનો. (એની ખૂબ વિગતે વાત “એકંક્રી” ના પ્રકરણમાં જોઈ શકાશે.) અહીં એટલું ઉમેરીએ, કે એમાનું ઘણું પ્રેક્ષકોને ન સમજાયું, પણ એમને રોમાંચ જરૂર થયો. યુરોપીય ધંધાદારી, એબ્સર્ડ કે પ્રયોગશીલ ભજવણી-શીતિથી અજાણ, પરંતુ મુદ્રિત-પ્રકાશિત નાટકોથી (પાંચ-સાત વર્ષે છપાઈને ગુજરાત પહોંચે ત્યારે) પરિચિત બનેલા, કવિતા ક્ષેત્રે “ર મઠ” ની પ્રવૃત્તિથી ધ્યાન ખેંચી રહેલા કવિઓએ, ડૉ. મીનુ કપડિયાના સથવારે, 1966માં “એક ઉદર અને જંદુનાથ” નાટક લખ્યું અને ભજવ્યું. એને જ સમાંતર રહસ્ય, રોમાંચ અને અવનવીન તખ્તાસૂઝવાળું “કોઈ એક ફૂલનું નામ બોલો” 1968માં આવ્યું અને 1970માં શ્રીકાંત શાહનું માનવમનનાં ગહવરે અજવાળનું “નિરાડ” ભજવાયું. એણે વળી જુદા જ પ્રકારની અનુભૂતિ પ્રેક્ષકોમાં જગાવી. 1966-71 વચ્ચે પુષ્પળ એકંક્રીખેડણ થયું; પણ યુનિવર્સિટીના યુવક નાટ્યમહોત્સવો બંધ થતાં, 1971 પછી, એકંક્રી ભજવણીને અસર થઈ અને પછીનાં બે-ચાર વર્ષ થોડાં એકંક્રીઓ લખાયાં-છપાયાં, પણ તખ્તા પર બહુ રજૂઆત ન પામ્યાં. ગુજરાતી યુવાવર્ગને મહોત્સવોમાં ‘નવું’ કરી જોવાનો ઉત્સાહ હતો, પણ મહોત્સવની બહાર એબ્સર્ડને એ ઝાઝો વખત જોઈ ન શક્યો.

1972

એટલે કદાચ નવી ખોજ કરવી પડે, એવી આંતરિક જરૂરિયાત ઊભી થઈ અને 1972માં આરંભાઈ “આકંઠ - સાબરમતી” ની પ્રવૃત્તિ ! હતી તો નવું વાતાવરણ સમજવા, નાટ્યક્ષણને લીલા (ઈમ્પ્રોવાઈઝેશન)રૂપે એકંક્રીમાં ઢાળવાની, અભિનીત થવા છતાં લેખનકેન્દ્રી, લેખકોની કાર્યશાળા (વર્કશોપ) એ. મોટાભાગે તખ્તા વિના અંમદવાદની વિદ્યાનગર માધ્યમિક શાળાના પ્રાંગણમાં, ક્યારેક એના વર્ગખંડમાં, તો ક્યારેક કોઈ આર્ટ-ગેલેરી કે હોલમાં એની ભજવણીઓ થતી. પરંતુ આ ઝુંબેશે લેખકને વિચાર કરતો જરૂર કરી મૂક્યો. એમાં જે સંગ્રેવાયાં હતાં એમાંનાં મોટાભાગનાં (મધુ રાય, લાભશંકર ઘક્કર, ચીનુ મોદી, મનહર મોદી, મુકુંદ પરીખ, ઈન્દુ પવાર, હસમુખ બારડી, રમેશ શાહ, હિરેન ગાંધી, સરૂપ ધ્રુવ વગેરે) થિયેટર વિશે, એટલે કે લેખન અને ભજવણી બંને વિશે નવી રીતે વિચારવા માંડ્યાં હતાં. આ પહેલાં હસમુખ બારડીએ 1971માં પોતાનું પહેલું શૈલીપત્ર નાટક “કાળો કામળો” મૉસ્કોમાં લખી લીધું હતું. મધુ રાયે “કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો” પછીનું ચમકદાર-રોમાંચક નાટક “કુમારની અગાશી” “આઈએનટી.” માં પ્રવીણ જોશીને ભજવવા આપ્યું હતું. સુભાષ શાહ અને આદિલ મન્સૂરીએ “દર્પણ” ને પોતાનાં નવાં નાટકો ભજવવા આપ્યાં હતાં. અને આ રીતે 1966ના એબ્સર્ડના વળાંક પછી ભળું ભાંખળું દેખાતી દિશામાં 1972-75 વચ્ચે સીમાસ્તંભ બનેલી “આકંઠ સાબરમતી” ની શરૂઆતની પ્રવૃત્તિએ નાટ્યલેખન અને ભજવણીમાં નવા અભિગમો ઉપસાવ્યા.

અને 1975

નાટ્ય મંડળીઓ અને નટ-વ્યવસ્થાપકોની વિગતોમાં જોઈ ગયા એ મુજબ, આ દરમિયાન મુંબઈની ‘નવી’ ગુજરાતી વ્યવસાયી રંગભૂમિ ગુજરાતનાં શહેરોમાં “સ્વિક-ક્રીન-ઈક્ષિયન્ટ” નાટ્યરજૂઆતો કરી જ રહી હતી. એટલે જાણે બે ત્રણ પ્રવાલો એકસામટા દેખાયા છે: નટવ્યવસ્થાપક-કેન્દ્રી મંડળોનાં (“કુમારની અગાશી” સિવાય) રૂપાંતરિત નાટકો, નવા પ્રવાલના લેખકોના “દર્પણ” દ્વારા અલ્પસંખ્ય નિર્માણો અને નવનાટ્યકર્મ પ્રત્યે એના સર્જકોનો વિકાસ પામતો અભિગમ; અને આ જ વર્ષોમાં ગુજરાતનાં શહેરોમાં નવધનિકોનો જે નવો પ્રેક્ષકવર્ગ ઊભો થયો હતો, એણે રચેલાં વ્યાવસાયિક સામાજિક, જ્ઞાતિમંડળો - સંસ્થાઓ દ્વારા છનછનાટ કરતી “મુંબઈની રંગભૂમિને સ્પોન્સર” કરીને ગુજરાતનાં શહેરોમાં “નાટકો કરાવવામાં” રસ જાગ્યો. ધંધો મુંબઈ સાથે ચાલતો હોય, એટલે ત્યાંની ધંધાદારી ભલામણે, અમદાવાદમાં સહકારી ધોરણે બંગલીઓ બાંધવાની સોસાયટીઓના સ્થાને, ફૂલેટ-શોપિંગ સંકુલો જેમ આવ્યાં, એમ ગુજરાતનાં શહેરોના ‘આર્થિક સાથીદારો’ એ દલાલ-વચેટિયાઓ દ્વારા, મુંબઈનાં મંડળો પાસે નાટકો કરાવવા માંડ્યાં. મુંબઈની મંડળીઓને બૉક્સ-ઑફિસની અનિશ્ચિતતામાંથી છુટકારો મળ્યો. અમદાવાદમાં કમિશને કામ કરતા વચેટિયાઓ મુંબઈની મંડળીઓને પ્રવાસના બધા શોની આવકનાં વચનો અગાઉથી આપી શકતાં, એટલે દલાલોય પેટિયું રળવા માંડ્યાં. ગુજરાતનાં શહેરોનાં વ્યાવસાયિક અને જ્ઞાતિ મંડળોને પોતાના સમકક્ષ - સમરસિયા - સમકેશનિયા સામાજિક વ્યવહારો માટે રંગભૂમિના પ્રેક્ષાગૃહ અને ફેયરમાં, લગનના રિસેપ્શનની જેમ જ ક્રૉફી અને પોપકોર્નના પેકેટ સાથે, દીકરા-દીકરીઓ ગોઠવી બેસાડવાનું સરળ અને સુગમ સ્થાન મળ્યું! હવે આ મંડળોના મંત્રી-પ્રમુખ નાટ્યજૂથના મંત્રી સાથે સોદ્ધે કરે, અને મંડળ તરફથી વાર્ષિક સભ્ય ફીના બદલામાં જોવા મળતા બીજા અનેક કાર્યક્રમોની સાથે નાટકનાં પાસ-ટિકિટો સભ્યોને મળવા માંડ્યાં. રીતિ મંડળોના સભ્યોએ પોતાને ગમતા નટ-દિગ્દર્શક, લેખક કે મંડળનું નાટક, જાતે પસંદ કરવાનું હવે ન રહ્યું. આ સામૂહિક પસંદગી નહોતી, પરંતુ સમૂહની વગદાર વ્યક્તિની અંગત પસંદગી હતી. બીજી બાજુ નટ મંડળીઓને ‘કોન્ટ્રેક્ટ’, ‘સોલ્ડ હાઉસ’ કે ‘બ્લોક બૂકિંગ’ના પરિણામે, પ્રેક્ષકસમૂહ મળતો હતો; પરંતુ સ્વપસંદગીથી આવેલો પ્રેક્ષક નહોતો મળતો; જ્ઞાતિમંડળો નાટકની પહેલાં કે અંતેની વચ્ચે ઈન્ટરવલોમાં ભાષણો-અહેવાલો વાંચે, ફૂલહાર કરે, એ પણ ચલાવી લેવું પડતું હતું. એમાં મુખ્ય નટ-વ્યવસ્થાપકનેય ગુલદસ્તો મળતો, તાળીઓના ગડગડટ સંભળાતા, અને “નવું નાટક પણ આવું જ તૈયાર કરજો” એવી ભલામણ થતી. આ વાત નટ-વ્યવસ્થાપક સમજી જતો, નહિ તો પછી પેલો દલાલ એને સમજાવી દેતો.

આ બધાનું પરિણામ “નટ-પ્રેક્ષકના સંબંધવિચ્છેદ”માં આવ્યું, અને 1975 પછી નટ-વ્યવસ્થાપક - કેન્દ્રી આ સ્તબકનો એ ખૂબ નોંધપાત્ર પ્રવાલ છે. કેટલાકના મતે ‘જૂની’

રંગભૂમિ આ સદીના પાંચમા દાયકામાં ફિલ્મના આક્રમણથી જે રીતે હચમચી ગઈ હતી, એવી જ મહત્વની ઘટના આ સદીના આઠમા દાયકાના મધ્યમાં બનેલી નટ-પ્રેક્ષક-સંબંધ-વિચ્છેદની ગણાઈ છે.

આ દરમિયાન થોડી મથામણ પછી, થડૂઆતમાં લેખનમાં અને પછી ભજવણીમાં ફરી એક મોટો વળાંક આવે છે. જેવો મળ્યો તેવા અનુભવે લેખક હવે પોતાનું નાટક ભજવવા જાતે કટિબદ્ધ બને છે. કારણ કે બ્રોડવેથી આવતી “પ્રોડક્શન સ્કિપ્ટ” નાં ગુજરાતીકરણો ભજવાતાં હતાં ત્યાં સુધી તો, કોઈ લેખકનું મૌલિક નાટક અનુકૂળ પડે, તો તખ્તાના પગદીવા કદાચ જોઈ પણ લેતું. કોઈ સ્પષ્ટ આર્થિક સત્તા નહીં, તો પણ ક્રિમિશનિયા દલાલોથી ગુજરાત પૂરતી ચાલતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિમાં નવનાટ્યલેખનને પ્રવેશ ક્યાંથી મળે ?

એ વખતે એને જ સમાંતર, અને મોટા ભાગે એના જ અનુકરણરૂપે, અમદાવાદનાં થોડાં નાટ્યમંડળો અતિરંજક, દ્વિઅર્થી સંવાદો સાથે રહસ્ય, સેક્સ, આંસુ અને આદર્શોને વેચતાં નાટકો રજૂ કરતાં જ હતાં. એમાંથી કેટલાકનાં તો હજી રો શોં પણ થયા છે.

ફરી સર્જક મથામણ

1975-76 સુધી નવઉન્મેષી નાટ્યલેખનો થયાં પછી લાભશંકર ઘક્કરે “દર્પણ” માં પલ્લેહી વાળીને “મનસુખલાલ મજ્જઠયા” કરાવ્યું. “આકંઠ” માં એની રચના થઈ હતી; ત્યાં પળોટાપું હતું, પણ દર્પણમાં એને નવો રંગ મળ્યો. પછી “પીળું ગુલાબ અને હું” એ જ રીતે દર્પણને સથવારે લાભશંકર ઘક્કરે લખ્યું અને ભજવ્યું; આ એક વાત.

બીજા બાજુ નાટ્યલેખક સુભાષ શાહ “હક્કીસિંગ વિઝયુઅલ આર્ટ સેન્ટર” માં પોતાની નટમંડળી ઊભી કરી, ભજવણીના પોતાના પૂર્વાનુભવને વિકસાવવા તરફ વળ્યા. થોડાં સ્વાલંબિત, થોડાં અન્યનાં અને થોડાં પ્રશિષ્ટ નાટકો છેલ્લાં દાયકામાં ત્યાં રજૂ થયાં છે. આ દરમિયાન દિલ્હીની રાષ્ટ્રીય નાટ્યસંસ્થા નેશનલ સ્કૂલ ઓફ ડ્રામાથી તાલીમ લઈને આવેલાં સ્નાતકોમાંથી કેટલાંક (ભરત દલે વગેરે), અને “ગુજરાત કૉલેજ” ના નાટ્યવિભાગના સ્નાતકોમાંથી કેટલાંક (નિમેષ દેસાઈ વગેરે) સક્રિય બન્યાં અને મૌલિક અને રૂપાંતરિત નાટકોની રમ્ય ભજવણીઓ કરી.

ત્રીજા બાજુ “આકંઠ” ના પૂર્વાનુભવે ચીનુ મોદી પણ પોતાના વ્યવસાયી લેખનની સાથોસાથ નાટ્યભજવણી અને આયોજન તરફ વળ્યા હતા.

થિયેટરની વ્યવસ્થિત તાલીમ સાથે નાટ્યલેખન તરફ વળેલા, રેડિયો અને ઈસરોના પ્રાયોગિક ટીવીમાં નિર્માણકાર્ય સાથે સંકળાયેલા હસમુખ બારાડીએ 1975 પછી નવી નટ મંડળીમાં કેટલાક યુવાનોને તૈયાર કરી, સીધા નાટ્યનિર્માણને બદલે નિર્માણઆયોજન અને માર્ગદર્શનમાં ધ્યાન આપવા માંડ્યું. થડૂઆતમાં “ધૂળટિ” (દિગ્દર્શક - હિમાંશુ ત્રિવેદી) અને પછી “ગૌરજ સ્ટુડિયો થિયેટર” (દિગ્દર્શકો જનક રાવળ અને મન્વીતા બારાડી)ની

નિર્માણ-ત્તાલીમ-સંશોધનલક્ષી પ્રવૃત્તિને તેમણે માર્ગદર્શન આપ્યું એ ચોથી વાત.

આ કદાચ લેખકેન્દ્રી સ્તબ્ધ હજી બની શકતો નથી. “સર્જક મથામણનો સ્તબ્ધ” બની શકે એટલી એમાં શક્યતા છે. કેન્દ્રેકૃત-શૌની પ્રથાથી કુલક્રીમાં ગોળ ભાંગવા જેવી ચાલતી ‘નવી’ વ્યવસ્થાથી રંગભૂમિમાં ગુજરાતનાં સમગ્ર જીવનને તખ્તા પર રજૂ કરી એનું “દિગ્-દર્શન” કરી શકે એવા કોઈ દિગ્દર્શકના અભાવે, અને ગુજરાતીના નવનાટ્યલેખનને પિછાણી, એને લોકો સુધી લઈ જઈ શકે, એવા નટ વ્યવસ્થાપકની ખોટ સાલતાં, ગુજરાતીનો નાટ્યલેખક આવડયાં એવાં દિગ્દર્શન તરફ થોડા અને ઘણા અંશે તો કોઈ મંડળી કે પ્રવૃત્તિના આયોજન તરફ હલે વળ્યો છે. 1980-81 પછી “દર્પણ” પણ, એમનાં કારણોસર, નવનાટ્યલેખનનાં નિર્માણો ચાલુ ન રાખી શક્યું. એ સંજોગોમાં આયોજક બનીને લેખક “સર્જક મથામણ”નો આ પેટાસ્તબ્ધ, અડધું-પાતળું 1975થી, પરંતુ સ્પષ્ટ રીતે 1980થી, આરંભે છે.

છેલ્લા બે દાયકાનાં નાટકો

અને આ સર્જક મથામણ કેવી છે?

સાવ આજની આ વાત કેટલાક વિવેચકોનાં મંતવ્યો ટાંકતાં થાય કે વધુ ઉચિત લાગે છે.

આઠમા દાયકાનાં ગુજરાતી સાહિત્યનું અવલોકન કરતાં “ગુજરાત દીપોત્સવી અંક” (1985)માં જથ્થાંત શેખરીલાલા લખે છે :

“ગુજરાતી નાટ્યક્ષેત્રે સમાન્તરે વહેતાં પરંપરાનુસારી અને ‘એબ્સર્ડ’ નાટકના પ્રવાહોનું વિહંગાવલોકન કરતાં લાગે છે કે સિદ્ધ નાટ્યપરંપરાનાં ઉત્તમ નાટકોમાં જોવા મળતી ખૂબીઓને આત્મસાનુ કરીને, તખ્તા-રંગભૂમિનાં કળાકૃતિશલથી અનાભિજ્ઞ અને ઉત્કટ સર્જનશક્તિ ધરાવતા લેખકો, પર્યાપ્ત કલાક્રીય સૂઝબૂઝપૂર્વક, જો નવીન નાટક માટેના સન્નિષ્ઠ પ્રયોગો કરે તો પરિણામ અવશ્ય સારું આવી શકે. પ્રતાપ સાંગાણીકૃત દ્વિઅંકી “માંડવા નીચે” (1969), શ્રીકાન્ત શાહકૃત ત્રિઅંકી “નિરાડ” (1972), મધુ રાયકૃત ચતુરંકી “કોઈ એક ફૂલનું નામ બોલો તો” (1974), હસમુખ બારડીકૃત દ્વિઅંકી “ઝાળો કમળો” (1975), રઘુવીર ચૌધરીકૃત ત્રિઅંકી “સિંકદર સાની” (1979) જેવાં કેટલાંક નાટકો તેનાં ઉદાહરણ છે. (કૌસમાં પ્રકાશનસાલ આપેલ છે.)

પ્રતાપ સાંગાણીકૃત “માંડવા નીચે” વસ્તુ-નિરૂપણની નવીનતા અને તાજગી ઘાખવતું આલ્પલાદક નાટક છે. બે જ પાત્ર, પીઠઝબકારની કૌશલયુક્ત કરામત, તાર્કિક અને માનસશાસ્ત્રીય સચ્ચાઈની પ્રતીતિ કથવતાં સહજ, સ્વાભાવિક અને સચોટ વસ્તુ - પાત્ર - સંવાદ, સૌષ્ઠવયુક્ત તેમ ગતિશીલ નિરૂપણ તેની ધ્યાનપાત્ર વિશેષતાઓ છે. . . વસ્તુની કલાત્મક રજૂઆત અને માનસશાસ્ત્રીય માવજતને લઈ, બે જ પાત્ર છતાં, આ પ્રયોગાત્મક નાટક ભાવકનો રસ સાદાંત જાળવી રાખે છે.

શ્રીક્રાન્ત શાહ કૃત “તિરાડ” વસ્તુ અને નિરૂપણ બન્ને દૃષ્ટએ સરસ પ્રયોગશીલ નાટક છે. તેમાં થોડાં જ વર્ષોમાં પરસ્પર પ્રેમ, શ્રદ્ધા, નિષ્ઠા ગુમાવી બેઠેલાં - એટલું જ નહીં, પરપીડનમાં રાચતાં અને થીજી ગયેલી લાગણીઓને નિષિદ્ધ ક્રમસંબંધો દ્વારા ઉત્તેજિત રાખવા મથતાં ભદ્રવર્ગીય શિક્ષિત પતિ-પત્નીનાં ભગ્ન યાતનામય જીવન અને ઘરસંસારનું માનસશાસ્ત્રીય કલાત્મક નિરૂપણ થયું છે. . . નાટ્યકારે બે ઓરડા વચ્ચેની દીવાલમાંની તિરાડ દ્વારા બહારથી ઊંજળાં મહોરં પહેરી સભ્ય, શિક્ષિત, ભયક્રબર્થા, આદરપાત્ર દેખાતાં માનવીઓનાં અસલી વરવાં, વિકૃત અને તરડાઈ ગયેલાં કલેવરોનું સંયમયુક્ત સૂચક શૈલીમાં સચોટ દર્શન કરાવ્યું છે.

મધુ રાય કૃત “કોઈ એક ફૂલનું નામ બોલો તો” છેલ્લા બે ઘયકા દરમિયાન લખાયેલાં સૌથી સાચાં નાટકોમાંનું એક છે. . . નાટકમાં નાટક, બાહ્ય-ભીતર બે તખ્તા, ટેલિફોનબુથ, પાત્રો પાસે કેફિયત કરાવતી કોર્ટ, ન્યાયાધીશને સ્થાને પ્રેક્ષકોને મૂકી દેતી નાટ્યયુક્તિ, સાચની પુરણી ઈર્ન્યાદિ નાટ્યકરામતોને લેખકે નાટકમાં એવી કલાત્મક રીતે યોજી છે કે રહસ્ય, જિજ્ઞાસા, સંઘોવાણી, સમસ્યા, રસ, ગતિ સાદ્યંત ટકી રહે. . . સફળ નાટક માટે અપેક્ષિત અનેક ખૂબીઓને કારણે મધુ રાયનું આ નાટક ગુજરાતીનું એક ઉત્તમ નાટક થઈ શક્યું છે.

“ક્રાળો ક્રામળો”નું વસ્તુ બાહ્ય રૂપમાં સરળ છે, પરંતુ માનવમનની ગતિવિધિ અને વિવિધ માનવીઓ વચ્ચેના પારસ્પરિક સંબંધોના અસલ સ્વરૂપનાં દર્શન અને નિરૂપણની દૃષ્ટએ સંકુલ છે. . . બહારથી આદર્શમય દેખાવ-વ્યવહાર કરતાં માનવીઓ કેવાં સંદિગ્ધ ચારિત્ર્યનાં અને સ્વાર્થી છે, તેનું તેમાં બરાબર દર્શન થાય છે. સામાન્ય દેખાતી ઘટનાના ગર્ભમાંથી અહીં કશુંક અસામાન્ય સર્જાય છે, અને તે ભાવકોને વિચાર કરતાં કરી મૂકે છે. સ્વાભાવિક લાગનાં વસ્તુ, પાત્ર, સંવાદ દ્વારા લેખકે તેનું રસ પેડે તે રીતે નિરૂપણ કર્યું છે.

રઘુવીર ચૌધરીકૃત “સિકંદર સાની” ક્રમાંધ-કઠોર-કુરૂપ-ક્રાંતિલ લેખાયેલ સુલતાન અલાઉદ્દીન ખિલજીના જીવન અને કાર્યને નવીન અભિગમથી રજૂ કરવાના એક મૌલિક પ્રયાસ તરીકે નોંધપાત્ર છે. . . અલાઉદ્દીન માટે કરુણા અને સમભાવ પ્રગટાવવાનું લેખકનું પ્રયોજન સિદ્ધ થાય છે, પરંતુ એક કલાત્મક નાટક તરીકેની કેટલીક અપેક્ષાઓ “સિકંદર સાની”, તેમાંની અનેક મર્યાદાઓને કારણે, સંતોષી શકતું નથી. પરિણામે જેવું વ્યાનક્ષમ બન્યું છે તેવું રંગભૂમિક્ષમ બન્યું નથી. . .”

એ રીતે અહીં કલાસમાજશાસ્ત્રી વિશિષ્ટ નાટ્યકાર વિનાયક પુરોહિતનાં નાટકો પણ ઉલ્લેખવાં જોઈએ : ખૂન અને અવેધ સંબંધોની ઘટનાઓ વરચે, ઉચ્ચ અમલદાર વર્ગની જીવનશૈલી પ્રગટ કરતું ત્રિઅંકી નાટક “સ્ટીલ ફ્રેમ” (1981) અને સંકુલ પાત્રચિત્રણોમાં વ્યક્ત થતું સાંપ્રત જીવન “ચોરાણા” (1981). એમના પ્રથમ નાટકે ગુજરાતી નાટ્યલેખન અને ભજવણીમાંય ચેમાંય ઊભો કપો હતો. “ચોરાણા”માં નિશા અને અચ્યુત એકબીજાં ને ચાહે છે, પણ લગ્ન અસંભવિત જણાતાં સંયુક્ત આપઘાતની યોજના ધોડે છે; જોકે મૃત્યુ માત્ર

નિશાનું થાય છે. રહસ્યના કલેવરને અનુસરીને લેખકે અચ્યુતના પાખંડી ઉછરને એ માટે નિમિત્ત ઠેરવ્યો છે. અલબત્ત, હીરાના હારની ચોરી સાથે આવતો નાટકનો અંત અને પ્રથમ અંકના સ્થૂળ સંવાદો નાટ્યરૂપને નબળું પાડી દે છે. નાટ્યકાર મંચનભૂગોળ અને પ્રકાશઆયોજનના માહિર છે, કુતૂહલને બળ આપવાની કુનેહ ધરાવે છે. પ્રભાકરનું પાત્રચિત્રણ પણ ખૂબ સંકુલ બન્યું છે. વિનાયક પુરોહિતે આ ઉપરાંત કલા, ફિલ્મ અને રંગભૂમિ વિશે અનેક અભ્યાસલેખો લખ્યા છે. એમનું “આર્ટ્સ ઓફ ટ્રાન્સિશનલ ઈન્ડિયા” – બે ભાગ (1986-88) ખૂબ નોંધપાત્ર છે. રંગભૂમિના હેતુ વિષેના એમના વિચારો અહીં નોંધીએ કે, “આપણું પોતાનું જીવન, સમાજ, સ્વત્વ, સન્માન, અસ્મિતા વગેરેને ઓળખે, સમજે, દંદેળે, છંછેડે, પડકારે એવાં નાટકો આપણા તખ્તે શોભાવાં જોઈએ. અનુવાદો - રૂપાંતરે સતત નહીં, અવિરત નહીં; નરી નકલ નહીં, અહોભાવ નહીં. બધું વિવેક સાથે, આત્મસન્માન જાળવીને.”

1981માં “સાહિત્ય” – ત્રિમાસિકમાં લાભશંકર ધ્રુવરનું “પીજું ગુલાબ અને હું”, રઘુવીર ચૌધરીનું “સિકંદર સાની” અને હસમુખ બારાડીનું “પછી રેભાજી બોલિયા” પ્રસિદ્ધ કરતાં શ્રી નિરંજન ભગતે કહ્યું હતું કે, “ગુજરાતમાં નાટક જન્મી રહ્યું છે.”

અને 1981-90 વચ્ચેનાં નાટ્યસાહિત્યની સમીક્ષાને અંતે વિનોદ અધ્વર્યુએ (“પરબ” ના ફેબ્રુઆરી 1991ના અંકમાં) લખ્યું છે : “મરજીવાની ફાંટમાં ઝઝાં શંખ-છીપલાંની વચ્ચે ચપટીભર મોની મળે, તો એનો એને આનંદ હોય - એવી નાટ્યરચનાઓ સિતાંશુ, લાભશંકર ધ્રુવર, ચીનુ મોદી પાસેથી મળી છે, અને શ્રીકાંત શાહનાં એકાંકીઓ, તો “બારાડીનું થિયેટર” પણ મળ્યાં છે. હવે પેલો વસવસો રાખવાની જરૂર નથી, કે “ક્યાં છે નાટક?... ”

અને આ દાયકાનાં નાટકોનાં વિશિષ્ટ અભિવ્યક્તિ-લક્ષણો આ રીતે સતીશ વ્યાસે (“પરબ”, મે 1991) તારવી આપ્યાં છે : “પરંપરાગત નિષેધમૂલક મૂલ્યો સામેનો માનવીનો વિદ્રોહ – લાભશંકર ધ્રુવર (“પીજું ગુલાબ અને હું”), હસમુખ બારાડી (“એકલું આકાશ”, “જનાર્દન જોસેફ”); રાજનિપીત સામે ઝઝૂમતા સામાન્ય માનવીની વેદના – હસમુખ બારાડી (“રાઈનો દર્પણરાય”); સિતાંશુ યશસ્વન્દ્ર (“કલો, મકનજી ક્યાં ચાલ્યા?”); માનવમનમાં રહેલી સંકુલતાઓ - ચીનુ મોદી (“અશ્વમેધ”), રઘુવીર ચૌધરી (“નજીક”); પુસ્તકપાત્રો કરતાં સ્ત્રીપાત્રોનું બળવત્તર નિરૂપણ – લાભશંકર ધ્રુવર (“પીજું ગુલાબ અને હું”), ચીનુ મોદી (“જાલકા”, “અશ્વમેધ”), હસમુખ બારાડી (“આખું આપણું ફરીથી...”); લોકનાટ્યોની પરંપરાનું અનુસંધાન - સિતાંશુ યશસ્વન્દ્ર (“કલો મકનજી ક્યાં ચાલ્યા?”), ચીનુ મોદી (“નવલક્ષા હીરજી”, “જાલકા”), હસમુખ બારાડી (“રાઈનો દર્પણરાય”); દૃશ્ય અને આહાર્ય સામગ્રીનો વિશેષ ઉપયોગ – લાભશંકર ધ્રુવર (“પીજું ગુલાબ અને હું”), હસમુખ બારાડી (“રાઈનો દર્પણરાય”, “એકલું આકાશ”), ચીનુ મોદી (“અશ્વમેધ”); નટ-પ્રેક્ષક સંબંધ અને રંગભૂમિની પ્રયુક્તિઓનો પ્રયોગ – હસમુખ બારાડી (“રાઈનો દર્પણરાય”, “આખું આપણું

ફરીથી...”), સિતાંશુ યશસ્વન્દ્ર (“કલો મકનજી ક્યાં ચાલ્યા?”), લાભશંકર ઘર (“પીળું ગુલાબ અને હું”), મધુ રાય (“કુમારની અગાશી”). આ બધાં નાટકો ભજવાયાં છે અને ભજવવા જ એ લખાયાં છે. હસમુખ બારીની અપવાદને બાદ કરતાં મોટા ભાગના લેખકો પ્રોસેનિયમ ફ્રેમને જ ધ્યાનમાં રાખીને પ્રગટવાનું તાક્યું છે. કોર્મશિયલ રંગભૂમિની સામે ઝીંક ઝીલતાં આવાં નાટકોથી ગુજરાતી રંગભૂમિ રળિયાત અવશ્ય થઈ છે. . .”

વિનોદ અધ્વર્યુએ “પરબ” (ફિબ્રુઆરી - 1991)માં આગળ લખ્યું છે, કે “હવે આ નાટકોને ‘તાખા લાયક ન હોવાનો’ દોષ દેવાનો રહેતો નથી. કારણ કે, આજનો નાટ્યકાર રંગભૂમિના તકદાથી સભાન છે. અને એ દષ્ટિએ આ નવમો દાયકો સિદ્ધિવંત છે. . .”

સાહિત્યિક હેતુ તરીકે થયેલાં આવાં અવલોકનો, અને ભજવાયેલાં આ નાટકોનાં નિર્માણોની સમીક્ષાઓને આધારે, કેટલાકને મતે આ દાયકો નાટ્યલેખકનો ગણ્યો ગણાયો છે; અને નટવ્યવસ્થાપક-કેન્દ્રી સમકાલીન ગુજરાત બહારની ગુજરાતી રંગભૂમિને સમાંતર ગુજરાતમાં આવેલાં વળાંકો-વલણો (1966, 1972, 1975, 1980)ના પરિણામે આ “સિદ્ધિવંત” “રળિયાત” તબક્કામાં લેખક ખુદ નાટ્ય-નિર્માતા કે પ્રવૃત્તિ-આયોજનમાં સંકળાયો છે; અને કશા નોંધપાત્ર વળતર વિના નાટ્યલેખન એ ક્યે જાય છે, એ દષ્ટિએ એને ‘સર્જક મથામણનો સ્તબક’ એનાં ઈતિહાસકારને લાગશે.

આ સમગ્ર પ્રક્રિયામાં સંગ્રેવાઈને, અને એ પ્રક્રિયાથી અલગ થઈને વસ્તુપરક દષ્ટિએ નિહાળતાં પણ, એટલું સ્પષ્ટ દેખાય છે, કે ગુજરાતી રંગભૂમિ અભિનયકલા અને કસબથી ભાગિની રંગભૂમિઓની સાથે હરોળમાં ઊભી રહી, પ્રેક્ષકોને જેમ ચક્રચોંધ કરી શકે એમ છે એ જ રીતે ગુજરાતી નાટક પણ ભાગિની ભાષાઓની સાથે સ્વમાનભેર બેસી શકે એમ છે. તે છતાં રંગભૂમિ અને નાટક બંનેને જરૂર છે દિગ્દર્શકોની, જેથી લેખક, નટ અને પ્રેક્ષક પરસ્પરને વધુ સમૃદ્ધ કરી, ગુજરાતનું જીવન પામે અને નિરૂપે. આ “લેખકનું થિયેટર” છે એમ સમીક્ષકો તથા વિવચકો કહેવા માંડ્યા હોય તો પણ, એ અમૂર્ત સ્વરૂપે જ રહે, પણ મૂર્ત સ્વરૂપે તો આવા અને આટલા લેખકો દિગ્દર્શક-કેન્દ્રી થિયેટર સમયની રાહ જોઈ રહ્યા છે, જેથી પેલા વચેટિયાઓની રંગભૂમિના સ્થાને નટપ્રેક્ષકનો સીધો સંબંધ બંધાય, અને ગુજરાતી નાટ્યકારોનાં નવાં બળૂકાં શૈલીપરક નાટકોનો પડકાર એ દિગ્દર્શકો ઝીલી શકે.

એકાંકીઓ

(1871-1990)

પગેરાંની શોધ

રંગભૂમિ જેવી વિશિષ્ટ મંચનકેન્દ્રી કલાના ઈતિહાસમાં ઘણી વખત એવું બન્યું છે કે નટમંડળીઓ માટે લખાયેલી (લાંબી કે ટૂંકી) કૃતિઓ ભજવાય, પણ એ કૃતિ કે એની ભજવણીનો ઈતિહાસ સંઘરાયો ન હોય અને કાળના ગર્ભમાં એ ઢબુચઈ જાય, પણ એની પ્રસ્તુતિ એ વખતે, અનેક દષ્ટિએ મહત્વની અને કલાત્મક બની હોય બીજી બાજુ એનાં વર્ષો કે દસકાઓ પછી લખાયેલી કૃતિઓ ગ્રંથસ્થ થઈ હોય એને જ કારણે એ ઈતિહાસમાં પ્રથમ કૃતિ તરીકે માન ખાટી જાય ! કદાચ એમાં ઈતિહાસલેખકનો વાંક નથી, કે કદાચ, એને પક્ષે પૂરતા સંશોધનની ઊણપ, અજાણતાંય, રહી ગઈ હોઈ શકે. આ વાત અનેકાંકી લાંબાં નાટકો, તેમ એકાંકી લઘુનાટકોને, ખાસ કરીને ગુજરાતના નાટક અને થિયેટરના ઈતિહાસમાં, સંપૂર્ણપણે સાચી છે. ધંધાદારી જૂની રંગભૂમિના આટલા ઈતિહાસને નજર સમક્ષ રાખીએ તો અનેક નાટકો એની મંડળીઓના આપખુદ માલિકોના પેટી-પટારાઓમાં સડી જાય, પણ એના લેખકો, વાચકો કે ભાવિ પેઢીને એ જોવા નથી મળ્યાં તે નથી જ મળ્યાં; એ સંજોગોમાં એના ઈતિહાસના ધુમ્મસને હજી પૂરેપૂરું આપણે પાર કરી શક્યા નથી. ઘણું ઉવેખાયેલું હવે હાથ લાગ્યું છે, અને ધીરે ધીરે એનું ઉચિત મૂલ્યાંકન થઈ રહ્યું છે.

એવો જ પ્રયત્ન ગુજરાતી એકાંકીક્ષેત્રે આરંભાયો છે, અને તે પણ ત્યાં સુધી, કે એક વિવેચકે તો પોતાના અગાઉના બધા એકાંકી-ઈતિહાસ-સંશોધનના લેખોને ખોટા વિધાન તરીકે ગણાવી, એકાંકીનું પગેરાં આ સદીના ત્રીજા દાયકાને બદલે, સદીના ત્રણેક દાયકા પૂર્વે શોધી કાઢીને, ગુજરાતી એકાંકી-સાહિત્ય અને ભજવણીના ઈતિહાસકારોને પડકાર ફેંક્યો છે. આ સંનિષ્ઠાક્રમ કર્યું શ્રી જશવંતલાલ શેખડીવાલાએ. એ પગેરાં શોધવામાં ચંદ્રવદન મહેતા વગેરેનો મોટો હાથ છે. આ સત્યનિષ્ઠા અને સંશોધનદષ્ટિને આવકારી એ જ કેડીએ લાપતા સીમા પ્રદેશો અને એના વળાંકો, લેખન અને ભજવણીને સતત સાથે નજર સમક્ષ રાખીને જોવાનો આ પ્રયત્ન છે.

પારસીઓનાં એકંકી

ગુજરાતી અનેકંકીની જેમ પ્રારંભના એકંકીઓ રચવાનો યથા પણ એ રીતે પારસીઓને ફાળે જાય છે. એકંકી તરીકે આપણે આજે જે સમજીએ છીએ તે અંગ્રેજી “વનએક્ટ પ્લે” જેવી સાદ્યંત ક્લાસિકરચના, કોઈ કહેશે, કે કદાચ એ પારસી ઉત્સાહી લેખકો-નટો સિદ્ધ નહોતા કરી શક્યા, તો એ વાતે ય અન્ય ઈતિહાસકારો કબૂલમંજૂર રાખશે. કારણ કે, જે સંજોગોમાં તેઓ એકંકી તરફ વળ્યા, એની વાત અગાઉ કરી હોવા છતાં, એટલું અહીં ફરી યાદ કરી લેવું જરૂરી બને, કે એમણે જે કરવું હતું એનો નમૂનો, ઢાંચો, ઉદ્દેશ કે રજૂઆતરીતિ એવાં હતાં કે આપણે જેને “એકંકી” તરીકે સમજીએ છીએ તે સિદ્ધ ન પણ થાય; તેમ એવું કંઈ સિદ્ધ કરવું હોય એનો આગ્રહ એ લેખકોમાં આરોપિત કરવો પણ જ્યાદાની ગણાય.

સંસ્કૃત એકંકીનો ઢાંચો (“ઈલામુગ” કે “ડ્રીમ” જેવા પ્રકારો) હોવા છતાં એને અનુસરવાનો ડોળ એ વખતે કોઈને નહોતો. અંગ્રેજી નમૂનોય નજર સામે નહોતો, કદાચ ખરી રીતે તો જરૂરત માત્ર હતી એટલી, કે જાહેર કરેલું મુખ્ય નાટક તખ્તા પર રજૂ થાય અને એ પછી પ્રેક્ષકોને મનોરંજન આપવા, “લટકણિયાં” તરીકે, કથુંક હાસ્ય-ઉત્પાદક રજૂ કરવું. એમાં કથા, પાત્રો અને અભિનયક્ષમતા હોય; કોઈ નાનોથો કટાક્ષ હોય, અને સૌથી મહત્ત્વની વાત એ કે એ જોવામાં મજા આવે! એની સમયમર્યાદા લાંબી ન જ હોય; પણ નાટ્યાત્મકતા હોય એટલી, કે મનોરંજન પૂરતું મળે. એ વખતના પારસી લેખકોએ તદન સ્પષ્ટપણે મન મૂકીને એ વાત લખી છે, કે “રમૂજ લખીને બીજાને રમૂજ આપવી, કંઈક ‘કૉમિક’ લખવું, અને વાંચનારાંઓને મોજ આપવી, એ મારી જિંદગીભરની કોશિશ રહી છે.” (જહાંગીર નસરવાનજી પટેલ – “ગુલફૂમ”).

પ્રેક્ષકોનેય એવી જ ટેવ પડી ગઈ હતી. પીમે પીમે મુખ્ય નાટકને સમાંતર, પાછળ તખ્તાના ઊંડાણમાં નવી દૈનિકરચના થાય ત્યાં સુધી આગળના પરદા પર, કૉમિક કથાનક ગુજરાતી રંગભૂમિમાં શરૂઆતથી રજૂ થતું રહ્યું! એ પછી મુખ્ય કથાનકનાં બે-ત્રણ પાત્રો વડે ઉપકથા તરીકે કૉમિક રજૂ થવા માંડયું; અને પછીનાં નાટકોમાં તો મુખ્ય કથાનક સાથે સંકળાયેલ વિલનપાત્ર પણ કૉમિક કથાનકમાં હોય, એવી રચનાઓય થવા માંડી. એટલે એમાંથી અલગ પડીને પતેતી કે પારસી તહેવારોએ રજૂ કરવા માટેના ખાસ “ફારસો” અને “સ્કીટ” માં લેખકો અને પ્રેક્ષકો બંનેને રસ પડવા માંડયો. આ બધાં હતાં ગુજરાતીનાં પ્રારંભનાં એકંકીઓ; અરદેશર પટેલ, જહાંગીર ખંભાત, ‘પીજામ’ મરઝબાન વગેરે એના લેખકો; તો “મધરાતનો પરોણો”, “ટોપ્સી ટવી”, “ઘેરનો ગવંડર” વગેરે એમનાં એકંકી ફારસો!

પારસી જીવનસંસારનું હળવું હાસ્ય, કટાક્ષયુક્ત અને વ્યંગવિનોદાત્મક નિરૂપણ આ એકંકીઓમાં થયું છે. કઢંગા સંસારની વિષમતા, મારાસમનની વેવલાઈ, અળવીતરાઈ અને ચીલાચાલુ જિંદગીમાંથી થોડે છુટકારો આપવાનો આ એકંકીઓનો પેટછટ્ટો ઉદ્દેશ હોવા છતાંય, એની રચનારીતિ એકંકી સ્વરૂપથી ઓછી ઊતરે એવી નથી જ. તેમ ગુજરાતીનાં

એકાંકીએ ત્યારથી અત્યાર સુધીમાં જે વળાંકો, વિકાસ-તબક્કાઓ અને કથનરીતિના જે ઉન્મેષો અને ઊંડાણો સિદ્ધ કર્યા છે, એના વૈવિધ્યને નજર સમક્ષ રાખી, આજના માપદંડોએ એ પારસી ફારસોને તોળી-જોખી જોવાને બદલે, એકાંકી-પ્રકારના વિકાસના એક તબક્કા તરીકે એ જોવાં જોઈએ. આ તબક્કો, તે “તખ્તા-પરકતાનો તબક્કો”. એનો ગાળો તે લગભગ 1870 થી 1920-21 સુધી.

આમ તો સંસ્કૃત કે અંગ્રેજીની જેમ જ, ગુજરાતના પરંપરિત (લોક)નાટ્ય ભવાઈના કેટલાક વેશો પણ ક્રમનીય કલાસ્વરૂપે એકાંકી જેવા લાગે. મંચન અને પાત્રકેન્દ્રી એ ભવાઈવેશોને અવગણવાને બદલે જેણે એનો ખૂબ જ કૌશલ્યથી ઉપયોગ કર્યો, તે કવિ દલપતરામ ડાહ્યાભાઈના “મિથ્યાભિમાન” (1871)નું કુતુબ-વાદજીનું ફારસ કેટલાક વિવેચકોને મતે પહેલું એકાંકી છે. (એમ તો 1850ની આસપાસ “એલ્ફિન્સ્ટન ઈન્સ્ટિટ્યૂટ”માં “બાલમિત્ર” નામે ભણાવાતા પાઠ્યપુસ્તકમાં “નાટક-એક અંકનું” નામે કેટલીક કૃતિઓ હતી અને કવિ નર્મદે એ વાંચી હોવાનો ઉલ્લેખ મળે છે તે છતાં, એટલે દૂર એકાંકીના પ્રારંભને, એ કૃતિઓની શિથિલતાને કારણે, ખેંચી શકાય તેમ નથી.)

જો કે “મિથ્યાભિમાન”ની રજૂઆત ન થઈ અને વિશિષ્ટ પ્રકારના રૂપધાટે એકાંકીવિકાસની એ તક હાથમાંથી સરી ગઈ પુસ્તકના બે પૃષ્ઠ વચ્ચે જ રહેવાથી એનો કોઈ બીજો પ્રભાવ પણ વરતાતો નથી. પરિણામે પેલા “લટકણિયા”માંથી વિકસેલું મંચનકલાનું સ્વરૂપ પારસી ભાઈઓએ અજમાવ્યું, પણ મોટે ભાગે ભજવણી માટે સર્જાયેલી એ કૃતિઓ અત્યારે હાથવગી રહી નથી. અલબત્ત, 1880થી 1920 સુધીમાં તખ્તે ભજવાયેલાં, અને એ પછી સ્વતંત્ર પુસ્તકોરૂપે કે લાંબાં નાટકો સાથે પ્રકાશિત થયેલાં, કેટલાંય એકાંકીઓ મળી આવ્યાં છે. ગુજરાતના આ આઘ એકાંકીકારો-નાનાભાઈ ‘હયરાની’ (1832-1900), પુરશેદજી બાલીવાલા (1852-1913), બમનજી કાબરાજી (1860-1925), જહાંગીર પટેલ ‘ગુલફામ’ (1861-1936) વગેરે આ “તખ્તાપરક એકાંકીના તબક્કા”માં આવે. માનવમનની વિસંગતિઓ અને હાસ્યજનક પરિસ્થિતિઓનું નિરૂપણ કરતાં આટલાં એકાંકીઓ અને લઘુનાટકો ઉપલબ્ધ છે - બમનજી કાબરાજીના “સુખલાલજીનાં સંકટો” (1890) અને “ભૂલો પેડલો ભીમભાઈ” (1891); ‘હયરાની’નાં “વહેમાયેલી જર” (1892) અને “એતો રંગ છે રંગ” (1909); પુરશેદજી બાલીવાલાનાં “કાવલાની ક્યુંબર”, “ખુદબક્ષ”, “ગુસ્તાદ ધામટ” (1893) અને જહાંગીર પટેલ ‘ગુલફામ’નાં “મધરાતનો પસેણો” (1914), “ટોપ્સી ટવી” (1915) અને “ઘેરનો ગવંડર” (1918) વગેરે. જોકે એની પહેલાં “સદેવંત સાવળિગા” (1883)થી ઠક્કર ત્રિકમજી માવાણીનું “મિસ્તર ફૂલણજીનું હાસ્યરસ ફારસ” (1887) સુધી કેટલીય બહુપ્રવેશી શિથિલ લઘુનાટિકાઓ મળે તો છે જ. એ જ રીતે રમણભાઈ નીલકંઠની “ભોમિયાને દીધેલી ભૂલથાપ” વગેરે (“હાસ્યમંદિર” - 1915) અને અતિસુખશંકર ત્રિવેદીની “તરતનો ગ્રેન્યુએટ મુકુંદ બી. જોશી” વગેરે (“નિવૃત્તિ વિનોદ”

— 1917) અને હંસાબેન મહેતાકૃત “કાકા ભત્રીજા” (1918) લઘુનાટિકાઓ પણ નોંધપાત્ર છે. વળી, કેળવણીપ્રસાર નિમિત્તે આ ગાળા દરમિયાન અનેક વિદ્વાનોએ અને કવિઓએ ‘સંવાદો’ રચ્યા હતા. એકાંકીનાં રૂપઘાટ એમાં પમાતાં નથી, મુખ્યત્વે એ બધા “કથનાત્મક નાટક” વધુમાં વધુ બની રહે છે.

ટૂંકમાં, આ એકાંકી લેખન અને એની ભજવણી ઉત્સાહી નટમંડળીઓની એ ઉત્સવકેન્દ્રી પ્રવૃત્તિ મનોરંજન માટે વિકસી, અને તાજાપરકતા એની સૌથી મોટી વિશિષ્ટતા 1920-22 સુધી બની રહી. ઉચ્ચ સાહિત્યિકતા સિદ્ધ કરવાનો એ નાટ્યકારોમાં કે સંવાદકારોમાં ભલે કોઈ ઉદ્દેશ નહોતો, પરંતુ એની ગુણવત્તામાં કોઈ ઓછાઈ નહોતી. એનું કારણ કદાચ એ પણ હતું, કે એના લેખકો ક્યાં તો નવો દિગ્દર્શકો હતા અથવા એમને તાજાનો સીધો પરિચય હતો.

આ જ ગાળા દરમિયાન 1920-22માં ચંદ્રવદન મહેતા એક બાજુ નવી રંગભૂમિનો બુંગિયો ફૂંકી રહ્યા હતા, નવલકથા અને કવિતા જેવા સાહિત્ય-પ્રકારોમાં મહત્ત્વનું ખેડણ થઈ રહ્યું હતું; મુનશી પણ નાટ્યલેખન તરફ વળી રહ્યા હતા, અને બીજી બાજુ યુરોપીય એકાંકી પ્રકારનો નમૂનો શિક્ષિતોમાં વધુ લોકપ્રિય થતો રહ્યો હતો. આ બધાંને પરિણામે, અને નિર્ણાયક મહત્ત્વના અંગ તરીકે, મંચનપ્રવૃત્તિથી સાવ જ અલગ પડીને એકાંકી લેખનનો બીજો તબક્કો આરંભાયો તે 1922માં બટુભાઈ ઉમરવાડિયા દ્વારા “લોમહર્ષિણી” એકાંકીથી આરંભાયેલ “સાહિત્યિક નવ-એકાંકીનો રચનાકાળ.”

નવી રંગભૂમિની જેલ્લાદને સમાંતર શરૂ થયેલ એકાંકીનો આ બીજો તબક્કો ભજવણી સાથે સીધો સંકળાયેલો નહોતો. તે છતાં આ દરમિયાન લખાયેલાં કેટલાંય એકાંકીઓની છૂટક રજૂઆતો તો થઈ જ; પરંતુ તાજાપરકતાના તબક્કાની જેમ એ ન તો ભજવણી માટે જ લખાયેલાં હતાં, તેમ ન તો માત્ર મનોરંજનનો એનો ઉદ્દેશ હતો. સુશિક્ષિત ભાવક વર્ગને ઈબ્સન અને બર્નાડ શૉ જેવાની નાટ્યકૃતિઓને નમૂને મુદ્રિત સ્વરૂપે એ કૃતિઓનો પરિચય થયો અને એમ એકાંકીલેખનનો આ બીજો તબક્કો આરંભાયો. એ વિકાસ કે વળાંક નહોતો; પહેલા તબક્કાનું સાતત્ય કે વિરોધ પણ એમાં નહોતાં. એ શરૂ થયો સાવ સ્વતંત્રપણે અને એટલે એકાંકીસ્વરૂપની સિદ્ધિ માટે એણે પૂરી મહેનત કરવી પડી.

ત્રિપુટી

બટુભાઈ ઉમરવાડિયા (1899-1950)નાં એકાંકીઓમાં માળાનું દેખાય છે; નવી કથાવસ્તુ, અભિગમ અને તત્કાલીન જીવન એમાં પ્રતિબિંબિત થાય છે; પણ એકાંકીની સુરેખ આકૃતિ ઊતરતી નથી. બટુભાઈ નકશો નવો માંડે છે, કારણ કે એમને જે વાત કહેવાની છે તે નવતર છે. પરંતુ એમના જ સમકાલીન યશવંત પંડ્યા (1906-1955) જે આકૃતિ “ઝંઝ્યા” (1925)માં દોરી આપે છે, તે એમના અનુગામી અનેક એકાંકીકારોને અનુકરણીય લાગે છે. આ જ ગાળા દરમિયાન પ્રાણજીવન પાઠકે (1898-1975) ઈબ્સનનાં લાંબાં નાટકોના

અનુવાદે ઉપરાંત “રૂપિયાનું ઝાડ” નામે ચારેક સારાં એકંકીઓનો સંગ્રહ આપ્યો હતો. આ ત્રિપુટીએ સિત્તેર વર્ષ પહેલાં બીજો જ તબક્કો આરંભી આપ્યો, એ ભવિષ્યમાં લેખન અને ભજવણી તેમજ લાંબાં નાટકોની કસરત માટે અનેક સર્જકો અને નટ-દિગ્દર્શકોને સાંકળી લેવાનો હતો, એ દિષ્ટિએ પણ બટુભાઈ-પંડ્યા-પાઠકનું પ્રદાન ખૂબ જ નોંધપાત્ર બની રહે છે.

સમાજલક્ષી અભિનિવેશો, મનોવૈજ્ઞાનિક અભિગમ અને રાષ્ટ્રજાગૃતિના આદર્શો સાથે બટુભાઈ ઉમરવાડિયાએ વિચારગર્ભ એકંકીઓ લખ્યાં “મત્સ્યગંધા” અને “માલાદેવી” એકંકીસંગ્રહોમાં. “લોમહર્ષિણી” માં આખા અવતારની આદર્શ સૌંદર્ય-ઝંખના તથા સૌંદર્ય અને અનીતિના સહઅસ્તિત્વના નવતર નાટ્યવસ્તુનું આલેખન છે. એમનું “હંસા” બહુઅભિનીત પાંચ-પ્રવેશી એકંકી છે. લગ્નજીવનની વિષમતાનું એમાં આલેખન છે. 1924માં લખાયેલાં “મત્સ્યગંધા” અને “અશક્ય આદર્શો” પૌરાણિક અને સામાજિક બેય વિષયસામગ્રી હોવા છતાં આદર્શનિષ્ઠા અને એની કરુણતા પરસ્પરને પૂરક બનતી આવે છે. એકંકી વિધાન તરીકે પણ આ પ્રયત્નો નોંધપાત્ર છે. “સતી” (1926), “માલાદેવી” (1927) વગેરેમાં પણ એમનો ઈબ્સન-નાટ્યશૈલી-પ્રેમ દેખાયા કરે છે. સ્વભાવે તેમજ લેખન-અભિગમે બટુભાઈ પ્રણાલિકાભંજક હતા, પરંતુ અરધા દાયકાના નાટ્યલેખનથી એમણે જે સિદ્ધ કરી આપ્યું એ, અને રચનાકૌશલ પ્રત્યેની એમની જાગૃતિને લીધે એમને બીજા તબક્કાના આરંભકોમાં પણ અગ્રણી ગણી શકાતા.

જ્યારે યશવંત પંડ્યાનાં એકંકીઓ ગ્રંથસ્થ થતાં પહેલાં ભજવાયાં (એકાદમાં તો એમણે ખુદ મુખ્ય ભૂમિકા ભજવી) એથી જ અભિનયકસરત જાતે કરવા-નીરાખવાનો એમને મોકો મળ્યો, એને પરિણામે “એક અંક—એક દશ્ય” નો આજે બહુધા સ્વીકારતો એકંકી માટેનો રચના-આદર્શ તેમણે જ સિદ્ધ કર્યો જણાય છે. “ઝંઝવાં” એમની મહત્ત્વની સફળ કૃતિ છે. સંવાદકલા એમની બીજી વિશિષ્ટતા છે. “પરદા પાછળ” (1927) અને “અસૌ. કુમારી” (1931) વગેરેમાં એમણે જડસ્કંદ વિરોધી અભિગમ સાથે તત્કાલીન સમાજને પડકારતી કથા નિરૂપી છે. બાર એકંકી, અગિયાર બાળ નાટકો અને બે લાંબાં નાટકોના એમના કુલ સર્જનમાં “શરતના ઘોડા” અને “રસજીવન” (1929) બહુચર્ચિત/અભિનીત એકંકીઓ છે. એમનું “સાકરનો શોધનારો” એકંકી ભણીને દાયકાઓથી બાળકો મોટાં થયાં છે. કહે છે કે, રંગનિર્દેશો લખવામાં ગુજરાતી એકંકીમાં યશવંત પંડ્યાએ નવી ભાત પાડી : “આકાશમાંથી એક તારો ખરે છે,” તો વળી પાત્રની “કપાળની કરચલીથી એની ઉંમર” ની ચર્ચા યશવંત પંડ્યા રંગનિર્દેશોના કૌસમાં આપે છે, જોકે એમાં ચબરાકિયાપણાથી વિશેષ કંઈ સિદ્ધ થતું નથી. યશવંત પંડ્યાનું સૌથી મોટું પ્રદાન તો એકંકીનાં સુરેખ રૂપઘાટ કોતરી આપનાર તરીકે સ્વીકારવું જોઈએ.

બીજા તબક્કાની આ ત્રિપુટી યુરોપીય એકંકી સ્વરૂપ-સિદ્ધિના અનુસરણરૂપે કાર્યરત હતી; પરંતુ એ વખતે સમાજજીવનમાં ફૂંકાતા નવા વાયરને ઝીલતાં કથાનકો સાથે કચારેક

વિચારગર્ભ, તો વળી ક્યારેક આચારદંભને પડકારતા એકાંકીલેખનથી સાવેસાવ નવતર દિશા તેઓએ ચીંધી આપી છે. આ એકાંકીઓના આગળ પાછળ થતાં રહેલાં પ્રકાશનો કે મેળાવણ-ઉત્સવ નિમિત્તે થયેલી રજૂઆતોને લીધે ગુજરાતીનું એવું એકાંકી ધણતું આવ્યું કે અનેક કવિ નવલકથાકારોને પણ એ આકર્ષી શક્યું હતું. “સાહિત્યિક નવએકાંકીઓના રચનાકાળ” (1922-1930)નું એ જ સૌથી અગત્યનું પાસું છે.

હવે જાણે આ નવલા નાટ્યપ્રકારનો ઉચિત વિકાસ થાય છે કવિઓ એકાંકી-ખેડણમાં ઝુકાવે છે એ હકીકત માત્રથી જ. એકાંકીની રૂપકડી રચનારીતિથી સૌ પહેલાં આકર્ષાયેલા કવિ તે ઈન્દુલાલ ગાંધી (1905-1985). ગ્રામીણ સૃષ્ટિનું નિરૂપણ, અશિક્ષિતોના શોષણ સામેની લાલ આંખ, સ્ત્રીની જીવનવેદના અને ક્યાંક-ક્યાંક દેખા દેતાં હાસ્યજનક નાટ્ય બિંદુઓ ઈન્દુલાલ ગાંધી અનેક એકાંકીઓમાં આપે છે. અને તે છતાં એમનો નાટ્યપુરસ્કાર પાતળો પડે છે. કેટલીય નાટ્યકથાત્મક કવિતાઓના સર્જક ઈન્દુલાલ ગાંધીને છ નાટ્યસંગ્રહો (1932-1947) સાથે તેમજ પછીથી આકાશવાણી (રાજકોટ) પરના એમના પ્રદાનને લીધે, વીસરી ન શકાય.

એમને સમાંતર જ એકાંકી ખેડણ થયું, તેમાં રમણ વલીલનું “ત્રણ નાટકો” (1934), ઝવેરચંદ મેઘાણીકૃત “વઠલા” (1934), ગોવિંદ અમીનની કૃતિ “રેડિયમ” (1937) તેમજ ભાસ્કર વોરાનું “રાખનાં રમકડાં” (1940), શારદાપ્રસાદ વર્માનું “દુર્ગાશમ મહેતાજી” (1943) વગેરે ક્યાંક સબળ રચનાઓ તરીકે, ક્યાંક કથાવસ્તુના નાવીન્ય સાથે, તો ક્યાંક વળી એકાંકીરચના-મથામણના પેટાતબક્કા તરીકે નોંધપાત્ર બની રહે છે.

ઉમાશંકર - શ્રીધરાણી

કવિઓ દ્વારા મળેલાં, કે કાવ્યકૃતિની નજીક સરતાં એકાંકીઓ આ ઘયકામાં ખૂબ ખેડાયાં. પરંતુ આ (1930-40)ના તબક્કાને “કવિઓના એકાંકી - રચનાકાળ” તરીકે ગણાવવો એટલા માટે નાકિક લાગે છે, કે ઈન્દુલાલ ગાંધી પછી જે કવિઓએ એકાંકી લેખનને સંઘેડ-ઉતારઘાટ આપ્યો, તેમાં કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણી (1911-1960) અને ઉમાશંકર જોષી (1911-1990) આગવા આગેવાનો છે. એ બંનેએ પણ આ સદીના ચોથા ઘયકામાં શરૂઆત કરી - શ્રીધરાણીએ “વડલો” 1931માં આપ્યું અને ઉમાશંકર જોષીએ 1932થી જે એકાંકીઓ લખ્યાં, તે 1936માં “સાપના ભાગ” નામે પ્રકાશિત થયાં. બંને નીવડેલા કવિઓ જીવનને એક આંખમાં ભરી શકે એવી દૃષ્ટિ ધરાવતા હતા અને તત્કાલીન રાષ્ટ્રીય જાગૃતિના રંગે રંગાયેલા હતા. આ ગાળા દરમ્યાન એક બાજુ ચંદ્રવદન મહેતા અનેકાંકીઓ તેમ એકાંકીઓથી રંગભૂમિનું વાતાવરણ જમાવી રહ્યા હતા, તો બીજી બાજુ મુનશી એમનાં લાંબાં નાટકોમાં ગદ્યબંધ નાટ્યાત્મકતા સિદ્ધ કરી શક્યા હતા એટલે આ બંને કવિઓને સત્વશીલ વિકાસ તબક્કો રચવા સ્વાભાવિક રીતે જ અનુકૂળતા થઈ પડી.

ઉમાશંકર જોશી કવિસુલભ લાઘવથી એકાંકી-આવશ્યક કચસર, એકસૂત્રતા અને અર્થસાધકતા દ્વારા નખશિખ કલાપૂર્ણ એકાંકી રચે છે. નાટ્યવસ્તુની દૃષ્ટિએ ગાંધીપ્રેર્યા રાષ્ટ્રીય જીવાળના આદર્શો અને દંભી જીવનના પૂર્વગ્રહોને ઉમાશંકર આલેખે છે. “સાપના ભાર”, “બારણે ટકોર”, “ઊડણ ચરલડી”, “પડઘા” વગેરે ગુજરાતી ભાષાનાં ગૌરવ લઈ શકાય એવાં એકાંકીઓ છે. એમનું એકાંકીવિધાન નવતર લેખકોને હંમેશાં અભ્યાસનો વિષય રહ્યું છે. સુરેખ પાત્રાલેખન, પાત્રોચિત સંવાદો, સાદ્યંત રચનાકૌશલ ધરાવતાં એમનાં એકાંકીઓ (“શહીદ” – 1951 સહિતનાં) દિગ્દર્શકની રાહ જોતાં રહ્યાં, પરંતુ કવિ ઉમાશંકરે એકાંકીરચનામાં કોઈની રાહ ન જોઈ એમણે એથીય આગળ વધીને પદ્ય નાટકો અને નાટ્યોચિત પદ્ય વિકસાવવાના અથાક પ્રયત્નો કર્યા – (“મંથરા”, “ગાંધારી” વગેરે). એની અભિનેયતા પણ યથાસમયે તપાસાઈ હોત, તો આ કવિ પાસેથી સુદીર્ઘ પદ્ય નાટક કે છેવટે વધુ એકાંકીઓ સુલભ બન્યાં હોત, એ શક્યતા નિર્દેશવાનું પણ અહીં ઉચિત લાગે છે.

“કવિઓના આ એકાંકી રચનાકાળ” (1931-40)ની એકાંકી તરફ વળેલી બીજી કવિકલમ તે કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણી. પ્રકૃતિની રંગપીઠ પર રમતાં ગ્રહો-નક્ષત્રો અને પવન, ફૂલો, ઝરણાં અને પક્ષીઓ જેવાં માનવેતર અને માનવ-પાત્રો સાથેનું કવિતા જેવું “વડલો”, અને “ડુંગળીનો દરો” જેવાં બીજાં કેટલાંક નોંધપાત્ર બાળનાટકો શ્રીધરાણીએ લખ્યાં હોવા છતાં એકાંકીકાર તરીકે આ કવિની નાટ્યસૂઝનો પરિચય તો મળે છે, “પિયો ગોરી” જેવા કરુણરસસભર ‘નાટકમાં નાટક’ રચનારીતિ ધરાવતાં એકાંકીમાં ! એમની પ્રયોગશીલતા નિત્ય નવીન હતી; એકધારું પુનરાવર્તન એમને ત્યાજ્ય હતું.

કવિઓનાં એકાંકીઓનો આ રચનાકાળ રંગભૂમિથી બહુધા અસ્પૃશ્ય રહ્યો, તો બીજી બાજુ, ચંદ્રવદન મહેતા જેવા કવિની કૃતિઓ “અખો અને બીજાં નાટકો” (1933), “પ્રેમનું મોતી અને બીજાં નાટકો” (1937) વગેરે છૂટાંછવાયાં રંગભૂમિ પર ભજવાતાં રહ્યાં, એમાં કદાચ ચંદ્રવદનની ખુદની નટ-દિગ્દર્શક તરીકેની જાતપુરુષાર્થી જલાદ નિર્ણાયક હશે. વિષયનું વૈપુલ્ય, તખ્ખાસૂઝ અને જીવંત સંવાદરચના એમનાં એકાંકીઓની સબળ બાજુ હોવાથી “ધારાસભા”, “દેડકાની પાંચથેરી” વગેરે જાણે હંમેશને માટે, સાહિત્ય અને રંગભૂમિને એક તાંતણે બાંધવાની મથામણ જેવાં જણાય છે.

એક રીતે એકાંકીઓ દ્વારા નાટ્યભાષા વિકસાવવાનો કવિઓનો આ પ્રયત્ન 1939માં એ રીતે તાર્કિક પરકાશને પહોંચતો જણાય છે, કે પ્રથમ રંગભૂમિ પરિષદ (1937) પછી એના “રંગરંજન” કાર્યક્રમમાં જે ચાર એકાંકીઓ રજૂ થયાં, એમાં બે ઉમાશંકર જોશીનાં, એક ચંદ્રવદન મહેતાનું, અને ચોથું બોધાયનના સંસ્કૃત એકાંકી “ભગવદ્ અજ્ઞાત્રીયમ્”નો કવિ સુંદરમે કરેલો અનુવાદ હતાં. આ પરિષદ અને એકાંકી રજૂઆતોએ નાટ્યલેખન અને ભજવણીનાં કેટલાંય પાસાંઓ તરફ પણ ધ્યાન દોર્યું હતું.

ચંદ્રવદન - અદી

એ પછી ચંદ્રવદન મહેતા મુંબઈ આકાશવાણીના ગુજરાતી વિભાગમાં જોડાયા રંગભૂમિ પરની ભજવણી સાથેના સીધા સંપર્કને બદલે આકાશવાણી દ્વારા શ્રાવ્યભાષા, અને એ દ્વારા એકાંકીલેખનથી રેડિયો પરની ભજવણીનો તબક્કો ગુજરાતમાં શરૂ થયો. ચંદ્રવદન મહેતાની પોતાની દૃષ્ટિ અને અદી મર્ઝબાન, ભાનુશંકર વ્યાસ “બાદશાહી”, અને એવા અનેક મિત્રોને સથવારે રેડિયોના વિશિષ્ટ શ્રાવ્ય-કાર્યક્રમો (“ધાનશાકમંડળ” વગેરે)માં અને એકાંકી લેખનમાં આ સમૂહ માધ્યમ દ્વારા મોટો જુવાળ આવ્યો. એવું પણ બનવા માંડ્યું, કે જ્યંતી દલાલ, ચુનીલાલ મડિયા, ઉમાશંકર જોશી, શિવકુમાર જોશી, જ્યંતી પટેલ વગેરે લેખકો આકાશવાણી માટે પહેલાં લખે, અને પછી એ એકાંકીઓ છપાય કે તખ્તે રજૂ થાય. આમ તો તખ્તો અને શ્રાવ્ય પ્રસારણ અલગ માધ્યમો હોવાથી એકની કૃતિ બીજા માધ્યમમાં રજૂ કરવાથી સારાં અને માફાં બંને પરિણામો આવી શકે, અને અમુક લેખકોની બાબતમાં એમ બન્યું પણ છે. શબ્દબાહુલ્ય અને શ્રાવ્યતત્ત્વ પરનો વધુ પડતો આધાર રેડિયો-એકાંકીમાં જોઈએ એટલા પ્રમાણમાં જો રાખવામાં આવ્યો હોય, તો તખ્ત પર એની રજૂઆતમાં મુશ્કેલી ઊભી પાડે. અલબત્ત, શબ્દબાહુલ્યથી જ રેડિયોનાટક સિદ્ધ થાય, એવી ગેરસમજ પણ અમુક લોકોમાં પ્રવર્તતી હતી. તે છતાં મૌલિક એકાંકી-લેખનને આ શ્રાવ્ય-માધ્યમથી પ્રોત્સાહન તો મળ્યું જ, અને એ સમૂહ માધ્યમ હોવાથી સમાજભિમુખ અભિગમ પણ વિકસતો આવ્યો એ આ ગાળાનું મહત્ત્વનું પાસું છે.

‘પીજમ’ મર્ઝબાનની જેમ જ અદી મર્ઝબાને “કર્ટનરેઈઝર” કહી શકાય એવી એકાંકી નજીકની નાની નાટિકાઓ અને હાસ્યજનક પ્રસંગો “હસતાં ઘર વસતાં” નામે રજૂ કર્યાં. એ રજૂઆતોમાં ફિરોજ આંટિયા અને હોમી તલવીડયા એ બંને શિષ્યો-સાથીદારોને અદી સાહેબે તૈયાર કર્યાં. રેડિયો ઉપરથી નિર્ધારિતપણે અદી, ચંદ્રવદન, બાદશાહી, જ્યોતીન્દ્ર દવે વગેરે નાનાં એકાંકીઓ અને રૂપકો રજૂ કરતા રહ્યા. અદીનો “ધાનશાકમંડળ” કાર્યક્રમ સામાજિક રજૂઆતોમાં એ દિવસોમાં સૌથી વધુ લોકપ્રિય હતો. ગુજરાતી રંગભૂમિના હાસ્યના ફિલસૂફ તરીકે અદી જાણીતા છે. લઘુનાટિકાઓમાં “રિવ્યૂ” એમની વિશિષ્ટતા છે. તેમણે લગભગ હજારેકની સંખ્યામાં રેડિયો-એમ્પીઓ અને અસંખ્ય નાટિકાઓ તખ્તે રજૂ કરી છે. આકાશ, ધારદાર પ્રહારો જોય પણ એનાં દંશનો છાંટોય ન મળે. ખુલ્લે દિલે માનવ મનની વિસંગતિઓ અને સમાજજીવનની વિચિત્રતાઓ એમનાં એકાંકીનાં નોંધપાત્ર લક્ષણો છે. સવાયા ગુજરાતી જેવા અનેક પારસીઓમાં અદી મોખરે છે અને ‘થિયેટર મૅન’ તરીકેનો એમની પ્રતિષ્ઠા ચંદ્રવદન મહેતાથી લેશેય ઓછી ન આંકી શકાય.

સમાજ - અભિમુખ

1940 પછીના તબક્કામાં એકાંકીલેખન અને રજૂઆતમાં સૌથી ઝળકતો સિતારો તે જ્યંતી

દલાલ (1909-1970). જૂની ધંધાઘરી નાટક કંપની “દેશી નાટક સમાજ” ના મૅનેજર-પિતા ઘેલાભાઈ દલાલે એમને ગળથૂથીમાં જ નાટક આપેલું. ખુદ અભિનેતા અને દિગ્દર્શક જયંતી દલાલે રંગમંચના તંત્રકસબમાં પણ કાબેલિયત મેળવી હતી. એ બધું એમનાં નાટ્યલેખનમાં દેખા દે છે.

રાષ્ટ્રીય જુવાળ અને રાજકારણને રંગે રંગાયેલા, બેએક સામયિકો અને દૈનિકોના તંત્રીપદે રહેલા જયંતી દલાલે છ એકંક્રી સંગ્રહો (“જવનિક” થી “પ્રવેશ ચોથો”)માં તખ્તા અને રેડિયો માટેનાં અનેક પ્રયોગશીલ એકંક્રીઓ લખ્યાં છે. એમનો અભિગમ સામાજિક સુસંગતતાનો, પૌરાણિક કથાનકને પણ વાસ્તવલક્ષી સ્પર્શ આપવાનો અને જીવનને નવી દૃષ્ટિએ જોવાનો રહ્યો છે. સંવાદો સાદા અને નર્મ-મર્મથી ભરપૂર; રંગમંચની ટેકનિકથી સભાન અને સબળ પાત્રાલેખનથી એમણે આધુનિક એકંક્રીનું હળવું સ્ફૂર્તિલું સ્વરૂપ ધરી આપ્યું છે. સમાજભિમુખતા જયંતી દલાલની વિશિષ્ટતા છે. ઉમાશંકર જોશીએ સાબરકાંઠાની અને મડિયાએ સૌરાષ્ટ્રની બોલીઓ પ્રયોજી, તો જયંતી દલાલે અમદાવાદમાં બોલાતી ભાષાનું સત્ત્વ એકંક્રીમાં ઉતાર્યું. ચંદ્રવદન મહેતાની જેમ જ એમનાં સઘળાં એકંક્રીઓ અભિનેય છે. એમણે બાળકો માટે પણ નાટિકાઓ લખી છે. એકંક્રીસ્વરૂપ વિશે અને રંગભૂમિનાં અન્ય પાસાંઓ વિશે એમણે ખૂબ મહત્ત્વનું સૈદ્ધાંતિક લેખનનું પ્રદાન પણ કર્યું છે. લગભગ ‘પ્રતિબદ્ધ’ ક્ષી શકાય એટલી સામાજિક સુસંગતતા સાથે એકંક્રીના માધ્યમને પ્રયોજતા જયંતી દલાલ નાટ્યતત્ત્વને ઊંની આંચ આવવા દેતા નથી, અને રંગભૂમિના જાણભેદુની જેમ સતત પ્રયોગશીલ રહેતા ગુજરાતીના એ ખૂબ મહત્ત્વના એકંક્રીલેખક બને છે. તેમણે “એકંક્રી” નામનું એક સામયિક પણ ગુલાબદાસ બ્રોકર સાથે પ્રસિદ્ધ કર્યું હતું.

નાટ્ય મંડળો

1939માં અમદાવાદમાં “રંગભૂમિ પરિષદ” પછી “એલિસબ્રિજ આરોગ્ય સમિતિ” ના નેજા હેઠળ “રંગમંડળ” ની સ્થાપના થઈ અને એના દ્વારા ‘પ્રાઈંગ્ઝમ થિયેટર’ ની વિભાવના વિકસી. એમાં ખૂબ સક્રિય હતા નિર્ઝભાઈ દેસાઈ, જયંતી દલાલ, ગિરીશ ભરેચ, ધનંજય શ્રકર, જયંતી પટેલ વગેરે. આ સંસ્થાએ ઉમાશંકર જોશી, જયંતી દલાલ, રામનારાયણ વિશ્વનાથ પાઠક, પન્નાલાલ પટેલ વગેરેનાં એકંક્રીઓ રજૂ કર્યાં. અમદાવાદમાં આ દરમ્યાન “રૂપક સંઘ”, “રાષ્ટ્રીય નાટ્ય સંઘ”, “ગુજરાત કૉલેજ” અને “ક્રૉમર્સ કૉલેજ” જેવાં મંડળો દેશી વિદેશી એકંક્રીઓની રમઝટ બોલાવે છે. સુરતમાં “કલાક્ષેત્ર”, “રંગવિહાર”, “કલાનિકેતન” વગેરે સંસ્થાઓ; અને વડોદરામાં “શેક્ષપિયર સોસાયટી” અને “કલાકેન્દ્ર” જેવી સંસ્થાઓ સક્રિય બને છે.

આ દરમિયાન રાજકોટ (સૌરાષ્ટ્ર)માં “સૌરાષ્ટ્ર કલાકેન્દ્ર” ની સ્થાપના થઈ (1947), જેમાં ધમુ સાંગાણી, જયમદ્દ પરમાર, બાબુભાઈ વેદા વગેરે સક્રિય હતા.

આ ઘયકના બીજા લઘુનાટ્યકયોમાં નવલકથાકાર રમણલાલ વસંતલાલ દેસાઈ ના ત્રણ સંગ્રહો “પરી અને રાજકુમાર”, “પુષ્પોની સૃષ્ટિમાં” અને “તપ અને રૂય”નો ઉલ્લેખ કર્યો જોઈએ. જોકે રમણલાલ તુમારથાલીની વિચિત્રતા કે શ્રીમંત વર્ગની ચોર્યવૃત્તિ વગેરે સફળતાથી આલેખતા હોવા છતાં એકંકીમાં એમણે બહુ ઝડું સિદ્ધ કર્યું નથી જ્યારે ઉમેશ કવિની પ્રથમ નાટક “ઘરકૂકડી” (1942)માં શૈલીસભાનતા અને લાઘવ નોંધપાત્ર બની રહે છે. લગ્નસ્થ વિસંવાદિતા તેઓ સુપેરે નિરૂપી આપે છે. એમનો “ઢંક પિછોડી” (1947) એકંકીસંગ્રહ આકર્ષક સંવાદલઢણ અને તળપટી લોકબોલીને કારણે ધ્યાન આકર્ષે છે.

આ ગાળાના કવિનાં એકંકી તરીકે દુર્ગેશ શુક્લના નાટ્યસંગ્રહ “પૃથ્વીનાં આંસુ” (1942)ને નોંધપાત્ર ગણવો જોઈએ. વિષયપસંદગી, વસ્તુમાંડણી, અર્થસંકેત અને નાટ્યવિવેકની દૃષ્ટિએ દુર્ગેશ શુક્લનાં એકંકીઓ “પંડનાં પડીકાં” વગેરે ભુદાં તરી આવે છે. એવું જ પુષ્કર ચંદરવાકરનું છે. એમણે તો મુખ્યત્વે શૈલીપરંપરા જાળવી રાખી “પિયરનો પગેથી” (1947) એકંકીસંગ્રહમાં વહીવટઘરોની સ્વાર્થલોલુપતા અને ઘંપત્યજીવનની માર્મિક કરુણતાનાં કથાનકો આલેખ્યાં અને અર્થ સાધક એકંકીનિયોજન પરંપરિત ઢબે કર્યું. લોકબોલી એમની વિશિષ્ટતા રહી. આ જ ગાળામાં યશોધર મહેતાએ “રણછોડલાલ અને બીજાં નાટકો” (1948)માં ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધની સામાજિક-રાજકીય સમયરંગની પશ્ચાદ્ભૂમિકામાં “રણછોડલાલ” જેવું દસ્તાવેજ એકંકી લખ્યું. મૂળે તો એ રેડિયોનાટક તરીકે લખાયેલું. એની તખ્તાં પર રજૂઆત પણ તાજગીભરી હતી.

એક બાજુ “રંગભૂમિ પરિપટ” પછી સ્થપાયેલાં નાટ્યમંડળો અને એમાં સંક્રેવાયેલા રંગભૂમિના કસબને જાણતા લેખકો-નટો-દિગ્દર્શકો, તો બીજી બાજુ રેડિયો પર રજૂ કરવા લખાતાં અને પછી રંગભૂમિએ સરી આવતાં એકંકીઓ – આ બંને પ્રવાહો 1940 થી 50ના ગાળામાં એકંકી ક્ષેત્રે નોંધપાત્ર બને છે. આગળ નોંધ્યું એ મુજબ, તખ્તાનો કસબ જાણનાર, કે રેડિયોના માધ્યમને પિછાણનાર, ભલે પછી લેખક, નટ કે દિગ્દર્શક હોય એટલા માત્રથી જ સુખદ એકંકી સિદ્ધ જ થઈ શકે એવું બને નહીં, ને બન્યું નથી. રૂપકા, સરળ અને સુગમ લાગતા આ નાટ્યપ્રકારને સાચવી શકે એ તો કોઈ ચંદ્રવદન મહેતા, ઉમાશંકર કે જયંતી દલાલ જેવા; એટલું સ્પષ્ટપણે સૌને સમજાઈ ગયું આ પાંચમા ઘયકમાં.

એટલે જાણે લેખનમાં પુખ્તતાએ પહોંચેલો આ ગુજરાતી એકંકી નાટ્યપ્રકાર નટો-દિગ્દર્શકોને પડકાર ફેંકતો આવીને ઊભો આ સદીની મધ્યાહને. મુંબઈમાં “ભારતીય વિદ્યાભવન”ના ક્લાકેન્દ્રે પડકાર ઝીલનારાઓને ઉદાર સવલતો કરી આપી, 1951માં આ આરંભ અને એ પછી ઊભાં થયેલાં નાટ્યજૂથો અને એમાં સક્રિય બનેલા નટ-લેખક-દિગ્દર્શકોએ ફરીથી જાણે તખ્તાપરકતાનાં એકંકીઓનો નવો તબક્કો રચી આપ્યો છે કે 1965-66 સુધી. “તખ્તાપરક એકંકીઓના આ બીજા ગાળા”ને હવે જરા વિગતે સમજી લઈએ.

તપ્તા પરકતા

આ સદીના ત્રીજા દાયકામાં નવી રંગભૂમિની ક્રાંતિકારી ભૂંગળ ફૂંકતા ચંદ્રવદન મહેતાને સમાંતર કનૈયાલાલ મુનશીની આગેવાનીમાં “ભારતીય વિદ્યા ભવને” પ્રલંબ નાટકોની રજૂઆતમાં જેમ પહેલ કરી હતી એમ જ, પક્ષ થયેલા એકંકીને નટો અને દિગ્દર્શકો આપવા, એમને તપ્તાના પગદીવા દેખાડવા અને જાણે સમગ્રપણે રંગભૂમિનું વાતાવરણ ખડું કરી દેવા, 1951માં આંતર કૉલેજ નાટ્યસ્પર્ધાની એણે શરૂઆત કરી. એકરીને આ સ્પર્ધા નહોતી; એકંકી અને અનેકંકી માટેના કલા-કસબીઓને પોતાની શક્તિ-શક્યતા દર્શાવવાનો એકસાથે મળેલો એ મોકો હતો. એમાં કોણ-કોણ ભલ્લર આપ્યું? હોલિવૂડમાં “શાલિમાર” ફિલ્મ બનાવનાર કૃષ્ણ શાહ; ઈન્ડિયન નેશનલ થિયેટર (આઈએનટી.)ના પછીથી નટ-દિગ્દર્શક બનેલા પ્રવીણ જોશી; નટ-દિગ્દર્શક ક્રાંતિ મડિયા; ગુજરાતી ફિલ્મોના અભિનેતાઓ ઉપેન્દ્ર અને અરવિંદ ત્રિવેદી; પારસી નટ-દિગ્દર્શક બરજોર પટેલ, કલ્પના દેસાઈ, ભારતી શેઠ, માલતી દેશી વગેરે નટીઓ એમાં જળકી; તો પ્રબોધ જોશી, તારક મહેતા, મૂળરાજ રાજડા, અનિલ મહેતા જેવા લેખકો એમાંથી આગળ આવ્યા; અને દિગ્દર્શન માટે પ્રોત્સાહન મળ્યું ફિરોઝ આંટિયા, રમેશ જમીનદાર, વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ વગેરેને. સન્નિવેશકારોમાં નારણ મિસ્ત્રી, મનસુખ જોશી, ગૌતમ જોશી, સુવર્ણ કાપડિયા, છેલ પરેશ વગેરે અને પ્રજ્ઞશઆયોજનમાં સુરેશ વ્યાસ જેવાઓએ નામ કઢયું.

“ભારતીય વિદ્યાભવન” જેવી સાધનસંપન્ન સંસ્થા હોય, અને મુનશી જેવાની ચાહબરીમાં આયોજન થયું હોય, તો એકી ધડકે શું શું હાંસલ થઈ શકે એનું આ ઉદ્યમરણ છે. દાત પ્રવીણ જોશીએ જગાવિખ્યાત એકંકી “વાંદરાનો પંજો” રજૂ કરી નવી ભાત પાડી; પ્રબોધ જોશીએ એમનું પ્રાખ્યાત એકંકી “માફ કરજો, આ નાટક નહીં થાય” આ સ્પર્ધાઓ માટે જ લખ્યું, ‘રંગલો’ નરીકે જાણીતા બનનારા જયંતી પટેલે પણ આ સ્પર્ધાઓ દ્વારા પ્રોત્સાહન મેળવ્યું; અને “ચીનામીના ચાંડ-ચાંડ” અને “ઊનો બરફ” જેવાં એકંકીઓ નાણી જોવાયાં.

દોઢ દાયકાના આ તબક્કાની બીજી મહત્ત્વની ઘટના ફરી નોંધીએ કે તે ‘જૂની’ ધંધાદારી રંગભૂમિની શતાબ્દી-ઉજવણી (1952). આ શતાબ્દી ઉજવણીને પરિણામે “ગુજરાતી નાટ્ય મંડળ”ની સ્થાપના થઈ, “ગુજરાતી નાટ્ય” સામયિક શરૂ થયું, અને ગુજરાતી રંગભૂમિનાં સંશોધન અને પ્રજ્ઞશનકાર્ય સરળ બન્યાં.

ત્રીજી બાજુ અમદાવાદમાં જયશંકર ‘સુંદરી’, અને રસિકભાઈ પરીખના નિર્દેશનમાં “નાટ્ય વિદ્યામંદિર”માં નાટ્યતાલીમ વર્ગો, તેમજ ચંદ્રવદન મહેતા અને જશવંત ઠક્કરની આગેવાનીમાં વડોદરા યુનિવર્સિટીમાં સ્નાતક અને ડિપ્લોમા કક્ષાએ નાટ્યતાલીમ શરૂ થઈ. એને પરિણામે એકંકીની કસબસિદ્ધિ માટે માર્ગ મોકળો થવા માંડ્યો.

ને ચોથી બાજુ ચુનીલાલ મડિયા (1922-1968), શિવકુમાર જોશી (1917-1990) અને પન્નાલાલ પટેલ (1912-1989)ની ત્રિપુટીએ તખ્તા અને રેડિયોને નજરમાં રાખી જાણે ત્રણ જુદાં જુદાં દષ્ટિકોણથી અને એવી જ આગવી કલાસૂઝથી એકાંકીઓનું કલેવર કૌતર્ય કર્યું. રંભાબહેન ગાંધીએ પણ આ જ ગાળા દરમ્યાન નાટ્યલેખન આરંભ્યું હતું.

અને એટલે હું આ દોઢ દશકને એકાંકી ક્ષેત્રે તખ્તાપરકતાનો બીજો તબક્કો કહું છું. 1871-1920 જેવો એકાંગી અને ભજવણી કેન્દ્રી આ તબક્કો નહોતો. લેખન અને ભજવણીની લાંબી મથામણોમાંથી સ્વાભાવિક વિકસેલો બહુઅંગી-બહુકોણીય ભજવણી કેન્દ્રી આ તબક્કો ગણાવો જોઈએ.

ટૂંકી વાર્તાક્ષેત્રે બજૂરી અભિવ્યક્તિ દર્શાવનાર ચુનીલાલ મડિયાએ કેટલાંક એકાંકીઓ અગાઉનાં વર્ષોમાં લખેલાં, એનો પહેલો સંગ્રહ “રંગદ” 1951માં પ્રસિદ્ધ કરી, ભજવણી માટે જામતાં જતા વાતાવરણમાં લેખકનો ફાળો ઉમેરી આપ્યો. સોરઠના ગ્રામવિસ્તારનાં વિષાદપૂર્ણ કરુણ ચિત્રો આલેખવામાં મડિયા એકબાજુ ઉમાશંકરની નજીક પહોંચે છે, તો મધ્યમવર્ગીય શહેરી પશ્ચાદ્ભૂમિકામાં વ્યંગવિનોદ માટે એ જયંતી દલાલ સાથે કદમ મિલાવે છે. લોકબાનીના આ પ્રયોગશીલ એકાંકીકાર સુગ્રાથિત કથાનક સાથે નાટ્યોપકારક ઘટનાસ્ફોટોથી પોતાની આગવી મુદ્રા ઉપસાવે છે – “મહાજનને ખોરડે”, “શરમાટી”, “વાની મારી કોયલ” જેવી કૃતિઓમાં. તખ્તા અને રેડિયો ઉપર આ બધી કૃતિઓ ખૂબ સફળ થઈ હતી. મડિયાએ બીજો સંગ્રહ “વિષાદમોચન” 1955માં આપ્યો; એમાં પણ લક્ષ્મીલોલુપતા અને નીતિ દોર્બલ્ય ઉપરના નર્મમર્મ આલેખવામાં એમણે સારી ફાવટ દેખાડી છે. એના બીજા જ વર્ષે “સ્ખતિલક” નામના સંગ્રહમાં તેમણે એકાંકીલેખન કસબને વધુ કસી જોયો. આ ગાળાના બીજા લેખકો શિવકુમાર જોશી અને પ્રબોધ જોશીની જેમ મડિયાએ પણ એકાંકીલેખનની સાથોસાથ પ્રલંબ અનેકાંકી નાટકમાં પણ કાઢું કાઢ્યું, અને “રામલો રોબિનહુડ” (1962) ફરસ નાટક રચી આપ્યું. તખ્તા માટેનું એ સદાબહાર નાટક છે.

અમદાવાદમાં “નાટ્યવિદ્યા મંદિર” અને “નટ મંડળ”માં અભિનયની તાલીમ મેળવીને એકાંકી તરફ વળેલા શિવકુમાર જોશીનો પહેલો સંગ્રહ “પાંખ વિનાનાં પારેવાં” 1952માં પ્રસિદ્ધ થયો. એકાંકી-ભજવણી માટે એ ગાળામાં જ લવા ડોભી થઈ હતી, એમાં શાળા-કોલેજોના મેળાવડાઓમાં શિવકુમારનાં એકાંકીઓ ઠેરઠેર ભજવાતાં. આમ તો એમનો છેલ્લો એકાંકીસંગ્રહ 1980માં પ્રસિદ્ધ થયો—એથી ત્રણ દાયકા દરમ્યાનની એકાંકી અને અનેકાંકી લેખનની એમની કારકિર્દી સાત એકાંકીસંગ્રહોમાં વિસ્તરી છે. એમનું કથાવિશ્વ બહોળું છે, પાત્ર-વૈપુલ્ય જીવનવ્યાપી છે, અને અભિગમ સમાજ અને કલાલક્ષી છે. જોકે નાટ્યવિષયોમાં ઉચ્ચ મધ્યમ વર્ગનું જીવન જિલાયું છે પણ કોઈ આકરો વિરોધ અને સંઘર્ષ મૂળથી જ એમની સમગ્ર નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં અનુપસ્થિત રહ્યા હોવાથી નાટ્યઆકાર સિદ્ધ કરવાનો એમનો પુરુષાર્થ સાયાસ થતો દેખાય છે.

સંવાદપટ્ટના અને મુખરતા એકાંત્રીનાં લાઘવને વ્યક્ત થવામાં બાધારૂપ બને છે તે છતાં, અથવા કદાચ એને જ લીધે, શિવકુમાર રેડિયો ઉપર વધુ સફળ રહ્યા જોકે નટ-દિગ્દર્શકોની તાલીમ માટે એમનાં એકાંત્રીઓએ ઉચિત કૃણો આપ્યો, એટલી એક જ વાત શિવકુમાર જોશીની પ્રલંબ અને વૈવિધ્યસભર કારકિર્દીનું સૌથી મોટું જમા પાસું છે. વાગ્દ્રભુતા અને મંચન-સૂઝ નાટ્યસિદ્ધિ માટે પર્યાપ્ત નથી; તેમ જ તે નટ હોવાથી જ સારું લેખન થઈ શકે, એ પણ આ ઉદાહરણથી સાબિત થતું નથી. નાટ્ય-લેખન માટે એથી વિશેષ જે જોઈએ એ નટ-દિગ્દર્શક ચંદ્રવદન મહેતામાં હતું, જયંતી દલાલમાં હતું; અને નટ ન હોવા છતાં એકાંત્રીકાર તરીકે કવિ ઉમાશંકર જોશીમાં હતું, વાર્તાકાર ચુનીલાલ મડિયામાં હતું; તો માત્ર નાટ્યકાર તરીકે પ્રબોધ જોશીમાં નાટક સિદ્ધ કરવાનું એ વિશેષ તત્ત્વ હતું. આ બધું વાર્તાકાર શિવકુમારમાં ખૂટતું જણાયું છે, અને એથી ત્રણ ઘણકા, સાત સંગ્રહો કે મંચનકસબ જાણવા છતાં અડધો એક ડઝન જ ઘટીલાં એકાંત્રીઓ શિવકુમાર આપણને આપે છે - “મુક્તિપ્રસૂન”, “પ્રસન્ન દામ્પત્ય”, “મદિરા” વગેરે.

ચિત્રકળા, પ્રકાશ-આયોજન, મેકઅપ, અને સેટિંગ્સની કળાના જાણકાર પ્રબોધ જોશી (1926-1991)એ એકાંત્રીઓ અને નાટકોમાં અનેક વિક્રમો સર્જ્યા છે. આંતરજાહેર નાટ્ય હરીફાઈઓમાં પંચાસી ટકા એકાંત્રીઓ એમનાં ભજવાયાં હોવાનો ઘખલો છે. “પત્તાની જોડ” અને “કદમ ભલાકે ચલો” નાટકોના અનેક મંડળીઓ દ્વારા અવારનવાર થતા પ્રયોગોની સંખ્યા હજારોની છે !

1951માં એમણે પહેલી નાટિકા “તેલપનું તેરમું” અને તે પછી સવા વર્ષમાં સિત્તેર એકાંત્રીઓ લખ્યાં. અમદાવાદમાં “રંગમંડળ” અને “ગુજરાત કૉલેજ ડ્રામેટિક ક્લબ”માં જયંતી પટેલ, વિનોદિની નીલકંઠ, ક્ષેમુ દિવેટિયા વગેરે સાથે તેમણે કામની શરૂઆત કરી. મુંબઈમાં પણ અનેક નાટ્ય મંડળીઓ સાથે સંકળાઈ “થિયેટરના લેખક” તરીકે, કહે છે કે, એમણે કુલ પાંચસો જેટલાં એકાંત્રીઓ લખ્યાં છે. ત્રણેક ડઝન જેટલાં એમનાં પ્રલંબ નાટકો છે. રેડિયો, ટેલિવિઝન અને ફિલ્મો માટે પણ તેમણે વિપુલ લેખન કર્યું છે. રંગભૂમિના સર્વસંગ્રહ (એન્સાઈક્લોપીડિયા) ગણાયેલા પ્રબોધ જોશી તખ્તાપરક નાટ્યલેખનના બીજા તબક્કાના પ્રમુખ લેખક છે.

અમદાવાદના રંગમંડળનું બીજું એક પ્રદાન, તે રંગલો તરીકે જાણીતા નટ-લેખક જયંતી પટેલ “રંગમંડળ” ના “ડ્રૉઇંગરૂમ થિયેટર” ના આયોજનમાં ચાર રૂપિયાના સભ્યપદે બાર નાટકો વર્ષે પ્રેક્ષકોને જોવા મળતાં. નટો જ તે લખે, અભિનય કરે, પરદા બાંધે, ને જ તે જ મોઢે ચૂનો ચોપડે એવી કાર્યશાળાઓ (વર્કશોપ્સ)માં જે અનેકોને તાલીમ મળી એમાં જયંતી પટેલ, ગિરીશ ભથેચ, ધનંજય ઘરૂર વગેરે નોંધપાત્ર છે. જયંતી પટેલે આ દરમિયાન ઉમાશંકર જોશી, જયંતી દલાલ, નંદ કુમાર પાઠક, પ્રબોધ જોશી વગેરેનાં એકાંત્રીઓ ભજવી લેખનનોય કસબ હસ્તગત કર્યો. એ પછી “રૂપક સંઘ”માં ધનંજય ઘરૂરના દિગ્દર્શનમાં ન્યાનાલાલના

“જ્યાજ્યંત” નાટકમાં એમણે અભિનય કર્યો. મુંબઈમાં “ભારતીય વિદ્યા ભવન”, “રંગભૂમિ”, અને “પરં પ્રવાસી” નામની સંસ્થાઓમાં અભિનય અને દિગ્દર્શનનો એમણે અનુભવ મેળવ્યો. ઉષા મલજની આગેવાનીમાં “પરં પ્રવાસી” સંસ્થા એકંકી નાટકો લઈને મુંબઈથી પૂના અને ત્યાંથી ગુજરાતના ખેડ જિલ્લાનાં નગરો સુધી પ્રવાસો કરતી હોવાનું નોંધાયું છે. આઈએન.ટી.માં ફિરોઝ આંટિયાના દિગ્દર્શનમાં ધનસુખલાલ મહેતાના નાટક “રંગીલો રાજા”માં અભિનેતા જયંતી પટેલને ખૂબ યશ મળ્યો.

આ દરમિયાન રેડિયો ઉપર “રંગલો” નામે એમનાં એકંકીઓ રજૂ થતાં રહ્યાં. પરંપરિત (લોક)નાટ્યભવાઈની વેશશૈલીએ લખાયેલી “સરવાળા-બાદબાકી” લઘુનાટિકાઓ જયંતી પટેલનું નોંધપાત્ર પ્રદાન છે. એક-પાત્રી લેખન અને ભજવણી તેમની વિશિષ્ટતા છે અને “મારા અસત્યના પ્રયોગો” એનું સફળ ઉદ્ઘાટન છે. જયંતી પટેલે આ પહેલાં “નેતા-અભિનેતા” નાટક રજૂ કર્યું હતું. રેડિયો પરની એમની પંદરેક વર્ષ ચાલેલી સામાજિક નાટ્યશ્રેણી “વેશ ઝઝા રત ટૂંકી” પણ એટલી જ લોકપ્રિય હતી.

રેડિયોથી આકર્ષાઈને એકંકીલેખન તરફ વળેલાં રંભાભલેન ગાંધીનો પણ પહેલો સંગ્રહ “કેઈને ક્લેશો નહીં” 1951માં પ્રસિદ્ધ થયો હતો. સ્ત્રીસ્વભાવની વિલક્ષણતા, સાંસારિક પાત્રાલેખન, ઘરગથ્થુ વાર્તાલાપ અને ઉદ્દેશપૂર્ણ નિરૂપણ હોવા છતાં એકંકીઓમાં વિપુલ પ્રદાન (“રેજની રામાયણ” અને “ચક્રમક” – 1953) કરનાર રંભાભલેનનું એકંકીવિધાન શિથિલ જણાય છે. જોકે શાળા-કોલેજોના ઉત્સવોમાં અને સ્ત્રીમંડળોના કાર્યક્રમોમાં એમની નાટિકાઓ અવારનવાર ભજવાતી રહી છે.

એ જ રીતે ધનસુખલાલ મહેતાનાં મૌલિક અને રૂપાંતરિત પાંચેક ડઝન અભિનેય એકંકીઓ, તો વળી ગુલાબદાસ બ્રોકર (“જ્વલંત અગ્નિ”), ફિરોઝ આંટિયા (“છ નાટકો”), ચીનુભાઈ પટવા (“શકુન્તલાનું ભૂત”), પ્રાગજી ડોસા (“ચરાગરજ”), નંદકુમાર પાઠક (“રૂદ્રમાળ”) વગેરે નોંધપાત્ર એકંકીલેખન છે.

ક્યારેક માત્ર પ્રસંગ-નિરૂપણ તો ક્યારેક માત્ર સંવાદલેખને અટકી પડતી “એકંકી” નામધારી અસંખ્ય રચનાઓ સુબદ્ધ કલાઘાટ પામ્યા વિના લખાતી અને ભજવાતી તો રાત્રી જ. નાટ્યકસરત માટે, નવો સાહિત્યપ્રકાર ખેડવા માટે, કે રેડિયોપ્રસારણના મહત્વાકાંક્ષને નીરવા માટે લખાયેલી હજારો નાટ્યરચનાઓ પછી પણ બહુ જૂજ લેખકો જ અભિનેય એકંકી અને એ પછી પ્રલંબ નાટક સિદ્ધ કરી શક્યા અલબત્ત, ઉત્સવે “નાટક કર્યા” તો સંતોષ એનાથી નટો-દિગ્દર્શકોને મળે અને આયોજકો “સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ”માં રસ લીધાનો ડોળ ઘાલી શકે ! તે છતાં એમાંથી કેટલાય નટો-દિગ્દર્શકો તાલીમ લઈને પ્રલંબ નાટકો તરફ વળ્યા છે, એ તાજા પરકતાના બીજા તબક્કાની મોટી સિદ્ધિ ગણાય.

એકંકી-લેખન ભજવણીનાં આ લક્ષણો દેખા દે છે છોક આ સદીના સાતમા દશકના મધ્યાહન (1965) સુધી; અને ત્યારે ગુજરાતના કેટલાક ઉત્સાહી જુવાનિયાઓ યુરોપથી પારકી

અનુભૂતિ ફરીથી ઈમ્પોર્ટ કરી લાવ્યા - “એબ્સર્ડ” એકાંકીલેખન અને ભજવણીરૂપે !

પાંચ વરસના પડઘા

જોવા બેસો તો સાતમા દાયકાની શરૂઆતમાં વાર્તામાં સુરેશ જોશીએ, અને કવિતામાં ઉમાશંકર જોશીએ “છિન્નભિન્નતા” અને હતાશાનાં મૂઢવ અને અસંગતિ નિર્દેશી આપ્યાં હતાં વિશ્વભરના વાતાવરણમાં ! પ્રણાલીભંજકતા, ઉગ્ર આક્રોશો કે મૂલ્યભ્રમનો નિર્દેશ અલભત જરૂરી હતો, તે છતાં ઘણાકોને એકાંકીક્ષેત્રે જોમ-જુસ્સારૂપે પ્રગટ થયેલાં એ નિરૂપણો ગુજરાતનાં જીવન અને સંસ્કૃતિમાં “આરોપિત” થયેલાં લાગ્યાં છે. તખ્તાપરકતા પછી એકાંકીલેખનના આવા “યુ ટર્ન” ની પહેલી ત્રિપુટી તે - “એક ઉંદર અને જંદુનાથ” ના લેખકો લાભશંકર ઘર અને સુભાષ શાહ તથા એની રજૂઆત કરનાર દિગ્દર્શક ડૉ. મીનુ કાપડિયા 1966માં એની રજૂઆત અમદાવાદમાં થઈ અનેકોને એમાં આયોનેસ્કોના “વેઈટિંગ ફોર ગોદે” નું અનુરણન સંભળાયું. તે છતાં એ પછી ગુજરાતનું એકાંકી એનું એ ન રહ્યું એ હકીકત તો સૌએ સ્વીકારવી જ રહી. આ જૂથના અન્ય સાથીદારો હતા આદિલ મન્સૂરી, ચીનુ મોદી, વિભૂત શાહ, મુકુંદ પરીખ, મહેશ દવે વગેરે. અને એમના સંગ્રહો તે - “ઝે” પ્રકાશન - “મેઈક બિલીવ” (વિવિધ લેખકો - 1957); તેમ “ઝાયલનાં પંખી” (ચીનુ મોદી - 1967), “હાથપગ બંધાયેલા છે” (આદિલ મન્સૂરી - 1970), “રૂમનો ટી.બી. પેશન્ટ” (રમેશ શાહ - 1971), “બહરનાં પોલાણ” (સુભાષ શાહ - 1971), “મને દશ્યો દેખાય છે” (મહેશ દવે - 1973) વગેરે.

“સંસ્કૃતિ” નહીં “કૃતિ” નો આગ્રહ રાખનારા જડ્ઝિલ્લિવશેષી આ મોટાભાગના કવિમિત્રોએ ‘રે મઠ’માં હજીજાણે ગઈકાલે જ સાહિત્યિક ક્ષેત્રના વાડાઓ અને જડતા સામે રણશિગું ફૂંક્યું હતું. એ તો કદાચ કરવા જેવું હતું. ચંદ્રવદન મહેતાએ પણ 1922માં એ કર્યું હતું, અને પછી સિત્તેર વર્ષ એમણે નાટ્યક્ષેત્રે પૂણી ધખાવી હતી. જયશંકર ‘સુંદરી’ એ નવા થિયેટર માટે એવી જ પૂણી ધખાવી હતી 1949માં “નાટ્ય વિદ્યા મંદિર” માં. એ ભૂંગળેય વગાડવા જેવી હતી. તો જયશંકર 1950 થી વડોદરામાં અને 1970થી અમદાવાદમાં જે બુલંદ ભૂમ પાડી હતી, એ હજી આજેય પડઘાયા કરે છે.

એ બધાંની સરખામણીમાં તત્કાલીન નટ-વ્યવસ્થાપકકેન્દ્રી ગુજરાતી રંગભૂમિનાં તરજુમિયાં નાટકોમાં વ્યક્ત થતાં નકલી ગુજરાતી જીવનને ચીતરીને વેપલો કરી ખાતા ધન કીર્તિલોભુપ નટ-વ્યવસ્થાપકોએ નાટકના નાદર હુન્નરની જે નાદારી નોંધાવી, એની સામે ‘રે’ મિત્રોનાં ‘ઝે’ નાટકોથી જે થવું જોઈતું હતું એ થયું નથી. કારણકે, એ બરાબરઓથી ગળાં બેસી જવા છતાં ન તો પેલાં પ્રોફેશનલ નાટકોને ઊની આંચ આવી, ન એમને આંબી શકાયાં. આ ‘ઝે’ કહેતાં પેલાં પાંચ એકાંકીઓ, કે એ પછી “એબ્સર્ડ” તરીકે ગણાવાયેલી ઉપયુક્ત રચનાઓ પાંચ-છ વર્ષ સુધી યુનિવર્સિટી-કૉલેજોના યુવક મહોત્સવોમાં ભજવાઈ જરૂર એના સંગ્રહોય

થયા અને શોરબજોરેય ખાસ્સો થયો. પરંતુ શાળા-મલાશાળાઓના એ યુવક મલ્લેન્સવો બંધ થતાંની સાથે જ એબ્સર્ડ થિયેટરનો એ વિદેશી પ્રવાસ ગુજરાતમાં જટલો ઓચિતો ફૂટી નીકળ્યો હતો, એટલો જ અચાનક બંધ થઈ ગયો. જાણે વ્યવિશેષ માટે જ વર્ગવિશેષ દ્વારા એ પ્રવૃત્તિ ચાલી હતી. ડૉ. મિનુ કપડિયા પછી યુવક મલ્લેન્સવ માટે કૉલેજોમાં આ “એબ્સર્ડ” નાટકોના દિગ્દર્શન માટે જતા અનેક જુવાન દિગ્દર્શકો તથા એના લેખકો સાથે વાત કરવાનો મને મોકો મળ્યો છે. પણ એમાંના કેટલાએ પુરોપમાં “એબ્સર્ડ” નાટકોની ભજવણી જોઈ છે, એ સવાલનો જવાબ મળ્યો નથી.

અલબત્ત, આગળ કહ્યું તેમ, 1966માં “એક ઉંદર અને જટુનાથ”ના પ્રયોગથી માંડી 1971-72માં (યુવક મલ્લેન્સવો બંધ થતાં અને) “આકંઠ સાબરમતી”ની લેખકોની ઝડપોપ શરૂ થતાં સુધીમાં એકંક્રી ક્ષેત્રે જે કંઈ બન્યું, એ પછી ગુજરાતનું એકંક્રી એનું એ નથી જ રહ્યું, તે છતાં આ પાંચ વર્ષમાં “એબ્સર્ડ” એકંક્રીના નામે જે ઘોંઘાટ થયો એના પડઘા પંદર વર્ષ સુધી સંભળાતા રહ્યા, કારણ કે એમાં “ર મઠ”ની પ્રણાલીભજંકતાનું સાતત્ય હતું.

આ પાંચ વર્ષના નાટ્યકારોએ એ વખતે જો પુરોપના પેલા “એબ્સર્ડ” નાટ્યકારો-આયોનેસ્કો, બેકેટ, એલ્બી, આદમોવ વગેરેની 1965-66 દરમિયાનની નાટ્યકૃતિઓ “વાંચી” પણ હોત તો એમને ખ્યાલ આવ્યો હોત કે એ વખતે એ સર્જકો તો “એબ્સર્ડ”માંથી પાછા વળી ગયા હતા !

પેલા પાંચ વર્ષના ઘોંઘાટ અને પંદર વર્ષના પડઘામાં ગુજરાતી એકંક્રી (અનેકંક્રી ત્યારે કોઈએ ન લખ્યું તેથી એકંક્રી)ના “એબ્સર્ડ વળાંક” વિશે આટલું સમજાયું છે : “માણસ મુદ્રા ગુમાવી બેઠો છે. જાતંઓળખ ઝંખી રહ્યો છે; વિસંગતિઓ અનુભવી રહ્યો છે, એનો સંવાદ તૂટી ગયો છે, એને ભય લાગે છે, એની ટિપ્પણ થઈ રહી છે, એ પરાયાપણું અનુભવે છે” વગેરે. આ બધાંનું કારણ બીજું વિશ્વયુદ્ધ, હિરોશિમા, શહેરીકરણ, યાંત્રીકરણ અને રાજકીય વિચારધારાઓની હુંસાતુંસી ગણવાય છે.

વૈશ્વિક સંચેતનાને સંવેદનશીલ ક્રિયામાનસ ઝીલી પોતાનાં સર્જનમાં આલેખે, એ તો આવકર્ષ છે અને ગુજરાતના કવિ/સાહિત્યકારો એમાં પાછળ રહ્યા નથી. “એબ્સર્ડ” આપાત કરતી વખતે પણ તેઓએ એ જ કર્યું. પણ રંગભૂમિમાંથી લેખકને મળેલા જાકરાથી એ નાટ્યકારોનું રૂંવાડુંય ન ફરક્યું; તેઓને 1947 પછીના કોમી રમખાણોની દર્દનાક ચીસ ન સંભળાઈ; ઘડિયા ખેતમજૂરોની ભૂખ ન દેખાઈ; અછૂતો નજરે ન ચડયા; શોષણ અને ગરીબાઈ સામે ઝઝૂમતા લોકો યાદ ન આવ્યાં. શિક્ષણ કે સંસ્કૃતિમાંના મૂલ્યભ્રસ ન સમજ્યાં; ગુજરાતના જીવનમાં એ વર્ષોમાં જે બની રહ્યું હતું, અથવા જે નહોતું બની રહ્યું એનાથી એમના કાન સરવા ન થયા !

આ નાટ્યકારોની આ પાંચ (જ) વર્ષની નાટ્યરચનાઓમાં વ્યક્ત થયેલી પીડા, વિષમતા, વિદિગ્નતા વગેરે અનેકોને “હાથવગી ઢંચાઢળ સમસ્યાઓ” લાગી છે, એની કથાવસ્તુ

“અક્ષય સ્થળ-ક્ષણમાં ચક્ષુરે ગતિ” કરતી અને “અક્ષરણ ભેદભર્યું વાતાવરણ” આલેખતી જણાઈ છે; એમાં નિરૂપાયેલું જીવન બનાવટી, બેહુદું અને અજીવિતરું ભાસ્યું છે. એમાંની કોઈ કૃતિ (સરખામણી કરવાનો અહીં ઉદ્દેશ ન હોવા છતાં) “ચેસ”, “રિનોસિરોસ” કે “પ્રોફેસર તરુને” જેટલી આસ્વાદ્ય બની નથી, ઊલટું આ જ નાટ્યકારે એ ગુજરાતી એકંકી ક્ષેત્રે “આકંઠ-સાબરમતી”ની વર્કશોપ જેવી દશકવર્તી ઘટના પછી જે એકંકીઓ લખ્યાં, તે ઉમદા અને સર્જનાત્મક છે; અને પરિણામે “એબ્સર્ડ” પછી એકંકી-વિમુખ થયેલો આપણો ભાવક એકંકી તરફ પાછો વળ્યો છે.

આકંઠ-સાબરમતી

મુંબઈમાં સાતમા દાયકાના અંતભાગમાં છબીલદાસ હાઈસ્કૂલમાં મરાઠી રંગભૂમિને નવી ચેતના આપવા કથાય ઉપકરણો વિના ભજવણી દ્વારા નવાં નાટ્ય અને થિયેટરકર્મ કરવા જે પ્રયોગો થયા, એની યાદ અપાવતો પ્રયત્ન 1972માં વાર્તાકાર તરીકે જાણીતા થયેલા મધુ રાયે અમદાવાદમાં ઉસ્માનપુરાની વિદ્યાનગર હાઈસ્કૂલમાં લાભશંકર ધ્રુવ, ચીનુ મોદી, મનહર મોદી, મુકુંદ શાહ, હિમત કપાસી, મુકુંદ પરીખ, રમેશ શાહ, હસમુખ બારાડી વગેરે લેખકો (અને શરૂમાં ક્યારેક અને પછીથી નિયમિતપણે નવોદિત નટો)ને ભેગા કરી આરંભ્યો.

લેખકો અઠવારિયે એક નાટક લખી લાવે, એ વંચાય, નિર્મમ ભાવે એની ચર્ચા થાય; પછી લેખકો ઊભા થઈને એને ભજવે; ક્યારેક લેખક માત્ર વાર્તા કહે, પરિસ્થિતિ સમજાવે, લેખકો એને “ઈમ્પ્રોવાઈઝ” કરે; અને પછી લેખક એને શબ્દસ્થ કરે; બે-ચાર-પાંચ રિહર્સલ પછી એની રજૂઆત થાય. આખી પ્રવૃત્તિનો ઉદ્દેશ લેખકને તાલીમ આપવાનો, સર્જનમાં સહભાગિતા અને સહસર્જનમાં સહિષ્ણુતા વિકસાવવાનો તથા કૃતિને ભજવાતી જોઈ એની પ્રક્રિયામાંથી લેખકને પસાર કરવાનો હતો. આ લેખન અને ભજવણીની કસરતોની અસર મંચનસૂઝ ધરાવતા અને માત્ર લેખનસૂઝ ધરાવતા લેખકો પર જુદી જુદી થઈ આખી પ્રવૃત્તિ સાથે કોઈ દૃષ્ટિવાન દિગ્દર્શક કે નટમંડળી સંકળાયેલાં નહોતાં. નાટ્યલેખકો જાતે આવડે એવો અભિનય કરતા આ વર્કશોપને અંતે બે એકંકીસંગ્રહો “આકંઠ” અને “સાબરમતી” પ્રસિદ્ધ થયા એની કૃતિઓ, અને આ વર્કશોપ દરમિયાન લખાયેલી અન્ય કૃતિઓ બીજાં દિગ્દર્શકો અને નટમંડળીઓ દ્વારા જ્યારે રજૂ થઈ ત્યારે કેવાં રૂપરેતિ પામી એ જોઈને એના સર્જકો અને ભાવકો બંનેને ભજવણીના દ્વિજ કર્મનું મહત્ત્વ સમજાવું હશે જ. “આકંઠ સાબરમતી”ના વર્કશોપની આટલી મર્યાદા છતાં ઉસ્માનપુરાની એ હાઈસ્કૂલના પ્રાંગણમાં “એબ્સર્ડ”ને વિસરીને ગુજરાતનું એકંકી નવો અવતાર પામ્યું, એ જ એ પ્રવૃત્તિની સીધી મોટી પરિણતિ છે. આ વર્કશોપમાં નીવડેલાં એકંકીઓમાંથી જે સ્મરણે ચડે છે, તેમાં મધુ રાયનાં “આપણું એવું” અને “ક્લકી”, ઈન્દુ પુવારાનાં “સી શિવાભાઈ” અને “શમાંથી જન્મેલો”, લાભશંકર ધ્રુવનાં “ખૂન”, “વૃક્ષ”, “મનસુખલાલ મજીઠિયા” અને “બાથટબમાં માછલી” વગેરે અને

ચીનુ મોદીનાં “ફોટોગ્રાફર” અને “એટલે કે તમે” વગેરે નોંધપાત્ર છે.

મધુ રાયે એ પહેલાં બે અનેકંકીઓ અને અનેક એકંકીઓ (“અશ્વત્થામા”, “ઝુમરી તલૈયા”, “કાગડો-કાગડી” વગેરે લખ્યાં હતાં; લાભશંકર ઘરે એ પછી “મરી જવાની મજા” તથા “કાલે કોયલ” જેવી નાટ્યરચનાઓ પણ કરી છે. એ જ રીતે ચીનુ મોદી, ઈન્દુ પવાર, હસમુખ બારાડી, શ્રીકાંત શાહ, સુભાષ શાહ વગેરે પણ સક્રિય રહ્યા છે.

“તિરાડ” જેવા લાંબા નાટકના લેખક શ્રીકાંત શાહનો જીવનની નાટ્યક્ષમ ક્ષણો અને એના રંગભૂમિ-અવતાર વિશે વિશેષ અભિગમ છે. માનવસંબંધની સંકુલતા અને છાત્ર રૂપતાને પરિણામે લિસ્સી લખ્ખટ બનેલી અભિવ્યક્તિ સામે મૃદુતાથી શ્રીકાંત લાલ આંખ કરે છે, અને પરિણામે એમનાં એકંકી “એબ્સર્ડના અરધા ઘાયકા” દર્શમયાન અને એ પછી પણ રંગકર્મીઓ અને ભાવકોને નવી ભોંય ભાંગનારાં જણાયાં છે. “આપણે સૌ આકાશ નીચે ઊભા છીએ” વગેરે એકંકીઓ આ દશકનું મહત્ત્વનું પ્રદાન છે.

આ બધા લેખકોની કૃતિઓ અને એમની ભજવણીઓને જો તપાસવામાં આવે, તો એ બધામાં જે સમાન તત્ત્વો દેખાય છે, તે છે શૈલીપરકતા (સ્ટાઈલાઈઝેશન), “એનિહિલિસ્ટિક”, “પોર્ચ્યુલક”, “ગ્રીક”, “સંસ્કૃત” કે “ભવાઈ” શૈલી (સ્ટાઈલ) તરફ આ શૈલીપરકતા સમજવાની નથી, પરંતુ ભરતમુનિ જેને નાટ્યધર્મી કહે છે, તે મુજબ નાટ્યકાર જે “ફ્રેમ”, દષ્ટિકોણ અને અભિગમથી નાટ્યક્ષણ પકડે અને પાત્ર, ભાષા, અને નિહિત-વાણી (સબ-ટેક્સ્ટ)થી એને નિરૂપે; અને નટ-દિગ્દર્શક રંગસ્થળ (એટલે કે તખ્તો કે એવાં કોઈ પણ મંચનસ્થળની જગ્યાને) મંચનની ભાષાથી પ્રયોજી નાટ્યધર્મી અભિવ્યક્તિ કરે — તે શૈલીપરકતા એ રીતે આયોનેસ્કોનું “ચેર્સ” અને જ્યાં જીનેનાં “મેઈડ્સ” કે “બાલ્કની” વગેરે નાટકો શૈલીપરક અભિવ્યક્તિ છે.

નળમાંથી ટપકતા પાણી કે દૂધનાં ઊભરાતાં ફીણને જોઈ રહેતો નાયક પોતાની સ્થિતિ જે બિંદુએથી વર્ણવે છે, એ “એબ્સર્ડ” નથી લાગતી (—“બાથટબમાં માછલી”). ધીમે ધીમે ઓગળતા જતા અસ્તિત્વનો “મનસુખલાલ મજીઠિયા”ને અનુભવ થાય છે અને એ માત્ર ડૂબે વળીને ખૂણે પડેલા પોતાના ઝબ્બામાં નિરાકરતા અનુભવે છે, એ પણ મંચનક્ષમ શૈલીપરક દર્શ્ય છે. ધીમે ધીમે “વૃક્ષ” બની જતા ઘઘને એના પુત્ર-પૌત્રો કાપીને ટેબલ બનાવી દે છે, એની પ્રક્રિયાય નવી નાટ્યક્ષણ સર્જે છે. “ખીચડી”ના ઓડકાર પછી યમદેવના ભયે સતત ખાધા કરતો માણસ, અને એથીય ત્રસ્ત થઈને યમદેવને શરણે જતો માણસ શૈલીપરકતાથી જ લાભશંકરે ચીતર્યો છે.

એવું જ મધુ રાયના “અશ્વત્થામા”માં દ્વૈપદીના ગર્ભને દર્ભ શરે વીંધવા અંધારે અથડતા અશ્વત્થામાનું શૈલીપરક નિરૂપણ છે. “ચાલવું”થી “ઝેરવું” સુધીની ગતિ કે “આપણું એવું”માં ટેલિફોન બૃથ અને માણસની એકરૂપ મંચનક્ષણો શૈલીપરકતાથી જ પામી શકાય “ઝુમરી તલૈયા” અને “કાગડા-કાગડી” સ્થળ અને સમયને નવો અર્થ આપે છે. શ્રીકાંત શાહ

એના “સાત હજાર સમુદ્ર” કે “એકાંતની અડોઅડ”માં માનવમનનાં ઊંડાણોમાં એ જ સ્ટાર્લઈન્કેટ્ડ ઢબે ભાવકોને નાદ્યઅનુભૂતિ કરાવે છે. એ જ રીતે અસદૃશી ઘેરાયેલું દંપતી ઘંટડી વિના ટેલિફોન સાંભળે અને પછી તો ઘરની કોઈ પણ વસ્તુનો ટેલિફોનના માઉથ તરીકે ઉપયોગ કરે — એ ભરણે લઈ બેઠેલી સમકાલીન સામાજિક અનિષ્ટ પરિસ્થિતિનું શૈલીપરક આલેખન હસમુખ બારડીએ “ટેલિફોન” એકાંત્રીમાં કર્યું છે. શહેરના ઘોંઘાટમાં ડૂબકીઓ ખાતો “હીરો” નોકરીની અરજીઓ પર ટિકિટો ચોડતાં જીભે લાગેલા ગુંદરથી તાળવે ચીટકી ગયેલી જીભે ભૂમ પણ ન પાડી શકે, એ સ્થિતિએ એ “સંભવિત કાળ”માં જીવવા માંડે, એવા બારડીના “હીરો” એકાંત્રીનું મંચન શૈલીપરકતા વિના થઈ શકે? પ્રલંબ એકાંત્રી “જનાદન જોસેફમાં” એટલી જ શૈલીપરકતા ફ્લાર્જોના કોરસ, યજ્ઞદિના ક્રિયાકાંડ અને પૂતળું બનવા જતે જ પોતાના માટે સ્ટૂલ લઈને ઈસુ ખ્રિસ્તની જમ આવતા જોસેફમાં બારડીએ આલેખી છે.

આ બધાં હજી ગઈ કાલે લખાયેલાં એકાંત્રીઓ છે. આ સદીના આઠમા-નવમા દસકનો એ ફાલ છે. કેટલાક એકાંત્રીકારે શૈલીપરકતાની દિશાએ આ લઘુનાદ્ય સિદ્ધિ કરી રહ્યા છે. એની અભિનયક્ષમતા તખ્તાપરકતાના બીજા તબક્કા કરતાં વિશેષ રીતે બહુપરિમાણીય છે, એ આ એકાંત્રીઓનાં અવારનવાર થયેલાં મંચનો પરથી ભાવકોને લાગ્યું જ છે. આ દિશાનાં વધુ પરિણામોની ભાવકો મીટ માંડીને રાહ જોતા બેઠા છે, કારણ કે લાભચંકર, મધુ, ચીનુ, શ્રીકાંત, બારડી વગેરે હજી સક્રિય છે.

આખા આ છેલ્લા દાયકા દરમિયાન ઉત્સવો-મેળાવડાઓમાં એકાંત્રીઓની પરંપરિત રજૂઆતો, નાદ્યતાલીમ માટે એકાંત્રીઓનું મંચન તેમજ નાના-મોટા પાયે થતા (“ગુજરાત સમાચાર”, “આઈ.એન.ટી.” વગેરે) મહોત્સવોમાં અનેક એકાંત્રીઓ ભજવાતાં રહ્યાં છે; અને એ રીતે નટો-દિગ્દર્શકોને પ્રલંબ નાટકો માટે તાલીમ મળી રહી છે. જોકે નજર કરવા બેસીએ તો એકાંત્રીલેખને જેટલું કંઈ સિદ્ધ કર્યું છે, એના કરતાં ઓછું એના મંચનમાં સિદ્ધ થયું છે. ગુજરાતી “એબ્સર્ડ” એકાંત્રીઓનું જેવું બન્યું હતું, એવું જ ગુજરાતી શૈલીપરક એકાંત્રીઓનાં મંચનમાં બન્યું છે. મંચન વિના અધૂરપ અનુભવતો લેખક કેમ લખ્યા કરતો હશે, એ સમજવું મુશ્કેલ છે. તે છતાં અમદાવાદની નાદ્યસંસ્થાઓ “હકીસિંગ વિઝ્યુઅલ સેન્ટર”, “સમસિધુ”, “કોરસ”, “ગૌરવ સ્ટુડિયો થિયેટર” અને વડોદરાની “રંગાવલિ”નાં કેટલાંક એકાંત્રી-મંચનો ભાવકોની દાઢમાં રહી ગયાં છે. આ બધામાં નિમેષ દેસાઈ અને ભરત દવેના પ્રદાનને ખાસ નોંધવું જોઈએ, તો બીજા બાજુ વડોદરામાં પી. એસ. ચારી વગેરે મંચનસૂઝ વિકસાવી રહ્યા છે.

આઠમા દાયકાની શરૂઆતમાં ગુજરાતમાં તત્કાલીન સામાજિક પરિસ્થિતિને ઝીલતાં શેરી નાટકોનો તરંગ ઊઠ્યો. ઉત્સાહી યુવક-યુવતીઓ અને સ્ત્રીમંડળો એમાં સક્રિય બન્યાં. એ દરમિયાન બંગાળના લેખક-દિગ્દર્શક બાદલ સરકારે અમદાવાદમાં ચારેક નાદ્યાતાલીમ આશાઓ યોજી. ત્યારબાદ થોડો વખત ફરી નવી રીતે શેરી નાટકો ભજવાયાં. જોકે ચાલુ

દસકાની નાટ્યાત્મક ઘટનાઓ સજ્જ પણ તખ્તા પર કે શેરીઓમાં મંચન-અભિવ્યક્તિ પામી શકી નથી. એમાં થઈ થઈ ટેલિવિઝનની પ્રાયોગિક સિરિયલો અને નાટ્ય કાર્યક્રમો. ઝડપી વ્યાપક પહોંચ, ઝગમગાવતાં વીજાણુ સાધનો અને ત્વરિત આર્થિક લાભથી આકર્ષાયેલા લેખકો-નટો રંગભૂમિથી વિમુખ થયા, અને પ્રેક્ષકો “ગૃહે સ્થિત” થયા આ પ્રક્રિયા અલ્પજીવી જ લશે, એવી આપણે આશા રાખીએ.

આ રીતે 1871-1921 (પારસી નટો-લેખકો દ્વારા) તખ્તાપરકતાનો પહેલો તબક્કો; 1922-1930 (બટુભાઈ - પંડ્યા વગેરે દ્વારા) સાહિત્યિક નવએકાંકીઓનો રચનાકાળ; 1930-40 (ઉમાશંકર વગેરે) કવિઓ દ્વારા નાટ્યલેખન; 1940-50ની વચ્ચે (રેડિયો જેવા સમૂહ માધ્યમ અને નાટ્યમંડળીઓ દ્વારા આયોજિત મંચનથી જયંતી દલાલ વગેરેના) સમાજાભિમુખ એકાંકીલેખનનો તબક્કો; 1951-66 વચ્ચે (મડિયા, શિવકુમાર અને પ્રબોધ જોશી વગેરે દ્વારા) તખ્તાપરકતાનો બીજો તબક્કો; 1966થી પાંચ વર્ષનો “એબ્સર્ડ” નો વાયરો અને 1971 પછીનો એકાંકીલેખનનો ચૈલીપરકતા (સ્ટાઈલાઈઝેશન) નો તબક્કો ગુજરાતી એકાંકીના 120 વર્ષના લેખન, ભજવણી તવારીખમાં સુસ્પષ્ટ તરી આવે છે. આ સવા સૈકામાં ઘણું થયું છે, એથીય ઘણું થઈ શક્યું હોત એ તો કહેવું પડે જ, તે છતાં એથી ય વધુ થઈ શકશે એવી આશા એની મથામણમાં શોધવા જવી પડે એમ નથી; અને એ જ એક મોટો સંધિયારો છે.

પ્રકીર્ણ

અત્યાર સુધીની તવારીખ પછી પણ થોડાંક ચિત્રો અને ધ્વનિઓ વગેરે રહી જાય છે. મુખ્ય મુખ્ય સ્તબ્ધોના પ્રવાહો કે એમાં દેખાતા અભિગમોમાં એ બધું ઉલ્લેખાયું જરૂર હશે, પણ એ તંતુ પકડીને એ સ્થળે-સમયે આગળ નથી વધાયું, તેમાંનું થોડુંક મહત્ત્વનું અહીં સમાવ્યું છે :

એમાંય સહુ પહેલું, તે નાટ્યશિક્ષણ અને એની સંસ્થાઓના સ્નાતકોમાંથી કેટલાકે દાખવેલા ઉન્મેષો :

નાટ્યતાલીમ પછી

“નાટ્યવિદ્યા મંદિર”ની તાલીમ 1949માં શરૂ થઈ, એનું એક પરિણામ તે વડોદરા યુનિવર્સિટીમાં નાટ્યવિભાગની શરૂઆત દિલ્હીમાં “ભારતીય નાટ્ય સંઘ” અને “રાષ્ટ્રીય નાટ્ય શાળા” (નેશનલ સ્કૂલ ઓફ ડ્રામા)ની તાલીમમાં, આ અભ્યાસક્રમો ધ્યાનમાં લેવાયા હતા એવું જ પરીક્ષાબદ્ધ નાટ્યશિક્ષણ 1955થી થોડાં વરસો રાજકોટની સૌરાષ્ટ્ર સંગીત-નાટક અકાદમીમાં ચાલ્યું; જશવંત ઘરે 1960માં “હકા આર્ટ્સ કૉલેજ,” અમદાવાદમાં એકાદ દાયકો નાટ્ય વિભાગ ચલાવ્યો અને 1970થી ગુજરાત કૉલેજ અમદાવાદમાં નાટ્યવિભાગ શરૂ કર્યો. અત્યારે ગુજરાતમાં ભાવનગર અને સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટીઓ વગેરેના નાટ્યવિભાગોમાં તાલીમ અપાય છે. એની સાથોસાથ અવારનવાર નાટ્ય શિબિરોનું આયોજન જુદી-જુદી સંસ્થાઓ કરે છે, જેમાં ગુજરાત સંગીત-નાટક અકાદમી; ગુજરાત, ઉત્તર ગુજરાત, સરદાર પટેલ, સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટીઓ; “દર્પણ” (અમદાવાદ); આઈ.એન.ટી. — ગુજરાત સમાચાર; સાહિત્ય પરિષદ, હકીસિંગ વિઝયુઅલ આર્ટ ગૅલેરી, અમદાવાદ; “ગૅરેજ સ્ટુડિયો થિયેટર”, અમદાવાદ; “કેરસ” અને “સમસિધુ” વગેરે સંસ્થાઓનો સમાવેશ થાય છે. આ તાલીમ અને નાટ્યશિબિરોએ રંગભૂમિ વિશે જાગૃતિનું તો મોટું કામ કર્યું જ છે, પરંતુ ઘણે અંશે પ્રયોગશીલ રંગભૂમિમાં નવા અભિગમો પણ દાખવ્યા છે. અભિનયકલા કે નિર્માણમૂલ્યોના દેશી વિદેશી વળાંકો ત્યાં ઝિલાયા હોય, એવું બધું આ સંસ્થાઓમાં બનવું જોઈએ, અને અમુક અંશે બન્યુંય છે. એનાં પ્રમાણ, સંખ્યા, સાતત્ય, ગુણવત્તા કે ઊંડાણ વિશે ક્યાંક ક્યાંક ઊણપો દેખાય છે; પણ એને તો જે તે સંસ્થાઓની કામચલાઉ મર્યાદાઓ આપણે

ગણી થકીએ.

નાટ્યતાલીમ સાથે સંકળાયેલાઓ - માર્કન્ડ ભટ્ટ, કેલાસ પંડ્યા, જનક દવે વગેરેએ તો ઘણું કરવા ઈચ્છ્યું હોય, પણ એ હંમેશા નથી બન્યું, તેમ એ સંસ્થાઓના નાટ્યના અભ્યાસક્રમો પણ પુનરુદ્ધાગમન અપેક્ષે છે. એ જ રીતે એ સંસ્થાઓએ રેડિયો અને ટેલિવિઝનની તાલીમને સમાવી એને વિસ્તારવાનો પ્રયત્ન કર્યો પણ એ એટલો સફળ થઈ શક્યો નથી, એ પણ શોચનીય છે.

નાટ્યતાલીમ લઈ જો સ્નાતકોએ ફરીથી નાટ્યતાલીમ અથવા તો રંગભૂમિના પ્રાયોગિક ક્રમમાં ખૂબ મહત્વનો ફાળો આપ્યો છે એમનો આપણે અહીં પરિચય કેળવી લઈએ :

જનક દવે (જન્મ 1930) વડોદરાના વિશ્વવિદ્યાલયમાં અનુસ્નાતકની તાલીમ લીધા પછી થોડે સમય રાજકોટના સૌરાષ્ટ્ર સંગીત નાટક અકાદમી અને પછી પંજાબમાં પતિયાળાના નાટક વિભાગમાં નાટ્ય તાલીમ આપી 1971થી તેઓ ગુજરાત કૉલેજના નાટ્યવિભાગમાં જોડાયા છેક 1988માં એમાંથી નિવૃત્ત થતાં સુધી ત્રીસ વર્ષની નાટ્યતાલીમ દરમિયાન અનેક રંગકર્મીઓને તૈયાર કર્યા. એ યુવાનો આજે રંગભૂમિ અને રેડિયો-ટેલિવિઝન સાથે સંકળાયેલા છે. જનક દવેએ ભવાઈઓ લખી, ભજવી અને એની તાલીમમાં પણ ઘણું પ્રદાન કર્યું છે. અત્યારે એવા જ સદાબહાર તરવરાટ સાથે નાટ્યશિબિરોનું સંચાલન કરે છે, અને નાટકોનાં નિર્માણોમાં ગૂંથાયેલા છે.

યશવંત કેળકર; મૂળે મરાઠી, પણ દિલ્હીની નૅશનલ સ્કૂલ ઑફ ડ્રામામાં તાલીમ લઈ વડોદરા નાટ્યવિભાગમાં જોડાઈ માર્કન્ડ ભટ્ટને સથવારે અનેક ગુજરાતી અને મરાઠી નાટ્યનિર્માણો કર્યા. એમા સોથી મહત્વનાં, તે ચંદ્રવદન મહેતાનું “મદિરા”, સુભાષ શાહનું “સુમનલાલ ટી. દવે” નોંધપાત્ર છે. મરાઠીમાં પણ એમણે નિર્માણો કર્યા છે.

હ.ક. આર્ટ્સ કૉલેજનાં નાટ્ય વિભાગના શરૂઆતના સ્નાતક અર્ચવેદ વેદે યુવક મહોત્સવનાં નાટકોનાં દિગ્દર્શન પછી મુખ્યત્વે નટ તરીકે “નાટ્યસંપદા”, અમદાવાદમાં ક્રમ કર્યું. “વિઝયુઅલ આર્ટ સેન્ટર”ના “અંધા યુગ” નાટકમાં તેમણે અભિનય આપ્યો હતો.

એ જ રીતે ગુજરાત કૉલેજના સ્નાતક હિમાંશુ ત્રિવેદીએ 1975-80ની વચ્ચે “ધૂળિટિ” સંસ્થા દ્વારા બારડોલીનું “કાળો ક્રમણો”, અને “જનાર્દન જોસેફ”, બાદલ સરકારનું “સરધસ” અને “કેડીનો છેડો” વગેરે રજૂ કર્યા.

આ ઘયકા દરમિયાન “દર્પણ”, “વિઝયુઅલ આર્ટ સેન્ટર”, “ગૅરેજ” અને “સમસિધુ” સક્રિય રહ્યાં. પરંતુ મુંબઈબહારની ગુજરાતી રંગભૂમિ વ્યાવસાયિક ધોરણે જે ક્રમ કરતી રહી એમાં અભિનેત્રી ચારુ પટેલનું “દર્શન” થિયેટર, દિનેશ શુક્લનું “યંગ થિયેટર”, દિલીપ ગઢવીનું “નટકલા” વગેરે લોકરંજક નાટકો કરતાં રહ્યાં. વિનોદ જાનીનું જૂથ છેલ્લાં વીસ વર્ષથી એમનું “પ્રીત, પિયુ ને પાનેતર” નાટક કરે છે, જેના હજારો શો થયા છે.

દિલ્હીના ‘નેશનલ સ્કૂલ ઑફ ડ્રામા’માં અત્યારસુધીમાં ગુજરાતનાં અનેક

યુવક-યુવતીઓએ તાલીમ લીધી છે એમાં ભરત દવે, ગોપી દેસાઈ, રાજુ બારેટ, દિલીપ શાહ, ભાર્ગવ છક્કર, ડ્રાપના ઇકોર વગેરે નોંધપાત્ર છે. એમાંથી મોટા ભાગના ટેલિવિઝનમાં અને શક્ય હોય ત્યારે રંગભૂમિ સાથે સંકળાયેલાં છે.

ભરત દવેની “સમસિધુ” નામની સંસ્થાએ પણ છેલ્લા દોઢ દાયકાની ગુજરાતી રંગભૂમિમાં ખૂબ મહત્વનું પ્રદાન કર્યું છે. દેશી-વિદેશી ખ્યાતનામ લેખકોનાં જૂના અને નવતર નાટકોની એમની વિશિષ્ટ રજૂઆતોમાં આવે – મુનશીનું “વાહરે મેં વાહ !” ટોમ સ્ટોપાર્ડનું “આલ્બર્ટ્સ બ્રિજ”, ચંદ્રવદન મહેતાનું “મદિરા”, ગોગોલનું “ઈન્સ્પેક્ટર જનરલ”, ‘દર્શક’નાં અને શ્રીકાંત શાહનાં એકાંકીઓ, પન્નાલાલ પટેલનું “માનવીની ભવાઈ” (નાટ્યરૂપાંતર), અને “બરી ધ ડેડ”નો અનુવાદ, “મુક્તધારા” (ટાગોર), “મેનાગુર્જરી” (રસિકલાલ પરીખ) વગેરે. ભરત દવે ‘નવી’ ગુજરાતી રંગભૂમિની એક એવી દૃષ્ટિ ધરાવે છે, જે પોતાની નાટ્ય-તાલીમની આગવી શક્તિથી પ્રયોજી શકે. અત્યારે પણ તેઓ સક્રિય છે.

ગુજરાત કૉલેજના શરૂઆતના સ્નાતકોમાંથી નોંધપાત્ર કામ કરનાર નિમેષ દેસાઈએ પોતાની “કોરસ” સંસ્થા દ્વારા અનેક દેશી-વિદેશી નાટકોના અનુવાદો ભજવ્યા – ચેલ્ડ્ર, બેકેટ, લોરકા, પિરાદલો વગેરે. એમાં સૌથી નોંધપાત્ર તે “વેઈટિંગ ફોર ગોદો”, “કલો મકનજી ક્યાં ચાલ્યા?”, “જાલકા” વગેરે છે. નિમેષે પણ નાટ્યવસ્તુનું વૈવિધ્ય અને એની રજૂઆતની અભિનવશૈલીથી પ્રેક્ષકોને ખૂબ આકર્ષ્યા હતા. સર્વેશ્વરદયાલ સક્સેનાના “બકરી” નાટકની રજૂઆતે ઇતિહાસ સર્જ્યો હતો.

કેતન મહેતાએ 1975-77 દરમિયાન ટેલિવિઝનમાં કામની સાથે થોડાંક નાટકો તૈયાર કર્યા, એમાં “એક હતો દેવદાસ” વગેરે નોંધપાત્ર નાટકો હતાં. પરંતુ નાયકનું નાટક “ફરગતી” દિલ્હી, એન.એસ.ટી. નાં સ્નાતક ડ્રાપના ઇકોરે રજૂ કર્યું હતું. અમદાવાદમાં મહેન્દ્ર જોષીએ પણ અનેક પ્રયોગશીલ નાટકો રજૂ કર્યા.

વડોદરાની “શેક્સપિયર સોસાયટી” ની જેમ જ ગયા દાયકામાં અમદાવાદની “પ્લેકર્ટ” નામની સંસ્થાએ વિજય પટ્ટની આગેવાની હેઠળ થોડાં અંગ્રેજી નાટકો રજૂ કર્યા, એમાં ઝયાં જીનેનું “મેઈડ્સ” અને બાદલ સરકારનું “બાપી ઇતિહાસ” નોંધપાત્ર છે.

વડોદરા નાટ્યવિભાગના સ્નાતક રાજેન્દ્ર ભગતે અમદાવાદમાં ચાર રાષ્ટ્રીય નાટ્ય મહોત્સવો 1980થી અત્યાર સુધીમાં યોજી દેશનાં અનેક નામી નાટકોનો પરિચય એમની “રંગભૂમિ” સંસ્થા દ્વારા અમદાવાદની જનતાને કરાવ્યો. એ પહેલાં એમણે “શરમે ઝૂકે મોત” જેવાં નાટકો રજૂ કર્યા હતાં.

આ તકે કલકત્તામાં શિવકુમાર જોષી, મધુ રાય, શ્યામ આશર, અત્રિકુમાર ભટ્ટ, જયંતિલાલ મહેતાની આગેવાની હેઠળ ત્યાંના ગુજરાતીઓ માટે “ગુજરાતી સાહિત્ય મંડળ” દ્વારા થયેલ સાહિત્ય અને નાટ્યની પ્રવૃત્તિને યાદ કરીએ. એમાં અનેક નામી-અનામી લેખકોનાં નાટકો રજૂ થયાં હતાં.

બાળરંગભૂમિમાં લીનાબેન મંગળદાસનું શ્રેયસ્ કલાતીર્થ, અમદાવાદ (1951થી); નામદેવ લહુટેનું “લિટલ થિયેટર” મુંબઈ (1964 થી); પન્ના શ્રેણિકભાઈનું “દિપાલક”, અમદાવાદ (1963થી); ઉષા મલજનું “બાલનાટ્ય શાળા”, મુંબઈ (1960થી) અને વનલતા મહેતાની “બાલ નાટ્ય શાળા”, મુંબઈ (1972થી) સક્રિય છે. 1978થી પાંચેક વર્ષ માટે નાટ્યકાર ઈન્દુ પુવારે અમદાવાદમાં “લિટલ થિયેટર”માં નાટ્યતાલીમ અને નાટ્યપ્રયોગો કર્યા હતાં.

ગુજરાતનાં ચાર આકાશવાણીનાં અને બે ટેલિવિઝન કેન્દ્રો તથા મુંબઈના આકાશવાણી અને ટેલિવિઝનનાં કેન્દ્રો પરથી નિયમિતપણે નાટકો રજૂ થયાં કર્યા છે. આ સદીના ચોથા-પાંચમા દાયકાથી રેડિયો પરનાં નાટકો પરથી તપ્તા માટેનાં જ એકાંકીઓ તૈયાર થયાં એની નોંધ આપણે “એકાંકી” પ્રકરણમાં કરી છે. નંદકુમાર પાઠકનો અંદાજ છે, કે દર વર્ષે આ સમૂહમાધ્યમ પરથી નાનાં મોટાં સાઝ છસો નાટકો રજૂ થાય છે. એમાંનાં મોટા ભાગનાં મૌલિક હોય છે. મુંબઈનું ટીવી કેન્દ્ર 1972થી, ઈસરો-પીજનું ગ્રામટીવી કેન્દ્ર 1975થી અને અમદાવાદનું 1985થી શરૂ થયું. એમાં પણ આટલાં વર્ષોમાં અનેક લાંબાં ટૂંકાં નાટકો અને નાટ્યશ્રેણીઓ આવતાં રહ્યાં છે. એમાં પણ મોટાભાગનાં મૌલિક હોય છે. હવે વાત નીકળી છે, તો એટલું ઉમેરી દઈએ, કે ગુજરાતીમાં વાર્તાઓ, નવલકથાઓ, જીવનકથાઓ અને આત્મકથાઓ એટલા નાટ્યાત્મક મસાલાઓથી ભરપૂર અને ગુજરાતી જીવનની છાપવાળી છે, કે એનાં રૂપાંતરો (દાત “માનવીની ભવાઈ”, “પૂર્ણિમા”, “મોનજી રૂદર” વગેરે) મૌલિક નાટકોની ખેંચની બૂમરાણો ઓછી કરી શકે, જો વિદેશી નાટકોની ઝેરોક્ષ કોપીઓ રજૂ કર્યાના મોહમાંથી દૂર રહી શકાય !

દિલ્હીની રાષ્ટ્રીય નાટ્યસંસ્થાના ભૂતપૂર્વ પ્રાધ્યાપક ગોવર્ધન પંચાલે છેલ્લા બે દાયકાથી અમદાવાદને પોતાનું કાર્યક્ષેત્ર બનાવી, “દર્પણ”, “ભરતનાટ્યપીઠ”, “સમસિધુ” વગેરેનાં નાટકો માટે સન્નિવેશ રચના કરી આપી છે. “ગુર્જર સંસ્કૃત રંગમ” દ્વારા મૂળ સંસ્કૃતમાં તેઓ નાટકો રજૂ કરે છે. એ જ રીતે મરાઠી, સિંધી અને લિદી રંગમંચ પણ યોનાની રીતે સક્રિય છે.

આ દાયકાની શરૂઆતનાં ત્રણેક વર્ષોમાં બાદલ સરકાર ચાર કાર્યશાળાઓ (વર્કશોપ્સ) દરમ્યાન નટના આંગિક અભિનય અને વાચિક પ્લેનઓમાંથી સર્જેલી “માણસ-માણસ વચ્ચે” નાટ્યલીલાએ ટ્રેક્કોમાં રોમાંચ જગાડ્યો હતો. એના પરિણામે પાણ પ્રોસેનિયમ થિયેટરની બહાર શેરીગલીઓમાં નાટ્યનિર્માણો થયાં. એમાં સૌથી વધારે સક્રિય બન્યાં, તે “ગૌરજ સ્ટુડિયો થિયેટર”, “અવાજ”, “સંવેદન સાંસ્કૃતિક મંચ” અને “લોકકલા મંચ” વગેરે. શેરીનાટકોના બે રાષ્ટ્રીય મલોન્સવો ગુજરાતમાં થયા.

“ગૌરજ સ્ટુડિયો થિયેટર” છેલ્લા દાયકામાં હસમુખ બારાડીનાં મૌલિક નાટકો “એકલું આકાશ” (દિગ્દર્શન નિર્મળ બિલ્ગી), “ચઈનો દર્પણચય” (દિગ્દર્શન - અર્ધિત દેસાઈ, જનક દવે); “આખું આપખું ફરીથી” (દિગ્દર્શન-જનક રાવલ, મન્વીતા બારાડી) રજૂ કર્યાં. આ

સંસ્થાએ બ્રેખ, ડ્યુરેનમાટ્ટ, કક્કા અને ટોલર જેવાનાં પ્રશિષ્ટ જર્મન નાટકોના અનુવાદો પેશ કર્યા છે. અવારનવાર નાટ્યશિબિરો ઉપરાંત કેટલાંય શેરીનાટકોના અનેક શો રજૂ કર્યા છે.

નાટ્યવિવેચન

‘નથી’ની બૂમો પાડવી ને આટલું ગણાવવા બેઠા પછીય ક્ષી દેવાય, કે ગુજરાતમાં નાટક, રંગભૂમિ, વિવેચક, દિગ્દર્શક કંઈ નથી ! અને તે છતાં દોઢ સેક્રની ‘જૂની’ અને સાત ઘયકની ‘નવી’ રંગભૂમિ છે; એનાં નટો, નાટકો, લેખકોય છે; અને દિગ્દર્શકકેન્દ્રી સ્તબ્ધ પણ હતો. એટલે આ અસંતોષ કોઈને પહેલાં ‘ફૂથન’ લાગે, તો કોઈને હજી વધુ સારું કરવાની ઝંખના લાગે.

નાટ્યવિવેચનનું પણ એવું જ છે. નાટ્યપ્રવૃત્તિને ઉપકારક અને માર્ગદર્શક વિવેચન કદાચ થયું નથી, એ એક વાત; અને મુદ્રિત નાટ્યસાહિત્યનું વિવેચન વધુ થયું છે, એ બીજી વાત. તે છતાં આ વિવેચનોથી રંગભૂમિ પરની એની રજૂઆતને અસર પડી હોય, એવું ગુજરાતમાં બન્યું નથી. નાટ્યવિવેચનની થોડી તારીખો આ મુજબ છે :

રંગભૂમિ વિવેચન શરૂમાં નાટકના અહેવાલ તરીકે આવતું, અને એનો પહેલો નમૂનો 1853માં ફેબ્રુઆરીમાં “બોમ્બે ટાઈમ્સ”માં મળે છે. “બોમ્બે ગેઝેટ” પત્રે ઘણાભાઈ નવરોજીની આગેવાની હેઠળની પારસી કંપનીના ભરપેટ વખાણ કર્યા હતાં. 1855માં “ચસ્ત ગોકૂતાર” પત્રે તો પારસી નાટકોનાં તંત્રીલેખ લખીને વખાણ કર્યા હતાં. એ પછી તો “ટાઈમ્સ ઓફ ઈન્ડિયા”એ નાટ્યવિવેચનની પ્રથા ચાલુ રાખેલી. રણછોડભાઈ ઉદયરામે ભવાઈને ભાંડવાની સાથે નાટ્યવિવેચન પણ કર્યા જણાય છે. અન્યોમાં નર્સિસહરાવ દિવેટિયા, નવલરામ વગેરે વિદ્વાનો પણ અવારનવાર લખતા, ગ્રહાભાઈ ધોળશાજીનાં નાટકોનાં પણ અનેક વિવેચનો ઉપલબ્ધ છે. નૃસિંહ વિભાકરે 1909માં તત્કાલીન રંગભૂમિ વિશે “ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ”માં એક નિબંધ વાંચ્યો હતો; અને 1923માં “રંગભૂમિ” માસિક પ્રસિદ્ધ કર્યું હતું. 1937માં “રંગભૂમિ પરિષદ” દરમિયાન પણ વિવેચન અને પૃથક્કરણનો વ્યવસ્થિત પ્રયત્ન થયો. એ પહેલાં “કૃતિજકન્યા” નાટક સામે ચંદ્રવદન મહેતાએ સભા-સરઘસો ગજાવ્યાં હતાં. એ પછી તો વર્તમાનપત્રો અને સામયિકો — “મુંબઈ સમાચાર”, “જન્મભૂમિ”, “સંદેશ”, “ગુજરાત સમાચાર”, “મોજમજાહ”, “નવચેતન”, “ગુજરાતી નાટ્ય”, “એકાંત્રી”, “ગ્રંથાગાર” વગેરેમાં ડી. જી. વ્યાસ, ધનસુખલાલ મહેતા, ચાંપશી ઉદેશી, રમણલાલ દેસાઈ, જયંતિ દલાલ, પીતાંબર પટેલ, બકુલેશ, જશવંત ઠક્કર, રાધેશ્યામ શર્મા, શશીકાંત નાણાવટી, નટુ પટેલ, બકુલ ત્રિપાઠી, ઉત્પલ ભાયાણી, સતીશ વ્યાસ વગેરેએ નાટ્યવિવેચનો કર્યા. ગયા ઘયકમાં “ઈંડિયન એક્સપ્રેસ”માં થોડો વખત હસમુખ બારાડીએ અને તથા સંજય ભાવેએ, “ટાઈમ્સ ઓફ ઈન્ડિયા”માં બકુલ ત્રિપાઠી, વી.જે. ત્રિવેદી અને એસ.ડી. દેસાઈએ નાટ્યવિવેચનો કર્યા છે. આમાંના કેટલાંક પુસ્તકાકારે પણ પ્રસિદ્ધ થયાં છે, જેમકે જશવંત ઠક્કરનું “નાટકને માંડવે”, ઉત્પલ ભાયાણીનું “તર્જનીસેકત”, એસ.ડી.

દેસાઈનું “હેપર્નિંગ્સ” (અંગ્રેજી) વગેરે.

નાટ્યવિવેચક રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિનો પ્રલરી, માર્ગદર્શક અને નીરક્ષીર વિવેકથી મેઘાવી શક્તિઓને બિરદાવી, અલ્પજીવી સામયિક પ્રવૃત્તિ તરફ આંગળી ચીંધી શકે, એવો ઐતિહાસિક દષ્ટિવાળો હોય અને તખ્તાની સૂઝબૂઝથી લખી આખી પ્રવૃત્તિને વળાંક આપી શકે, એવો “સર્જનનો સાથી” હોવો જોઈએ. સમસંવેદક સર્જકની એની ભૂમિકા આખી પ્રવૃત્તિને ઉપકારક બની શકે. ગુજરાતમાં એવું કામ ઓછું થયું છે. પણ “નથી જ થયું”ની ભુમરાણે પાડવા જેવું નથી એટલું અહીં નોંધીએ.

સ્વાયત્તા અને સેન્સરશિપ

ગુજરાતી રંગભૂમિ — ‘જૂની’ સ્વાશ્રયે જન્મી અને લોકાશ્રયે વિકસી; જ્યારે ‘નવી’ રંગભૂમિ સ્વાશ્રયે જન્મી પણ સંસ્થાઓના આશ્રયે વિકસી. એ પછી એમાં બે કૂંટા પડ્યા ‘નવી વ્યવસાયી’ પહેલાં લોકાશ્રયે અને પછી વચેટિયા દલાલોના ‘કોન્ટ્રાક્ટાશ્રયે’ ટકી રહી છે; જ્યારે ‘પ્રયોગશીલ’ રંગભૂમિ સ્વાશ્રયે જન્મી છે; સમૂહ માધ્યમોના અને ખાસ કરીને ફિલ્મ-ટેલિવિઝનના પ્રચાર પછી કોઈદેશમાં ફક્ત લોકાશ્રયે જ ‘પ્રયોગશીલ’ રંગભૂમિ ટકી શકી નથી. એવું જ ગુજરાતનું છે.

લોકશાહીમાં રાજ્યનો આશ્રય ખરી રીતે તો લોકાશ્રય જ છે, ગણાવો જોઈએ. એથી રાજ્યની અકાદમીઓ કલા આશ્રયનાં માધ્યમો તરીકે રંગભૂમિના વિકાસને ઉપકારક બનવી જોઈએ. ગુજરાતની અકાદમીના ત્રણ દાયકાના અસ્તિત્વને સમાંતરે જ એની સ્વાયત્તાની માંગ ઊઠી અને ચાલુ રહી છે. એનું એક કારણ નાટ્યકલા અંગેની એ મૂળભૂત સમજનું પણ છે, કે રાજ્યની પ્રવૃત્તિ અને નીતિરીતિના પ્રચાર-પ્રસાર માટે નાટ્યકલાનો ઉપયોગ કરવો ! એથી પ્રયોગશીલ રંગભૂમિને પૂરનું પ્રોત્સાહન મળવાને બદલે શક્તિ-સંપત્તિ પેલા કામમાં ખર્ચાઈ જાય (એવી જ સમજ કેન્દ્રમાં “સોગ ઍન્ડ ડ્રામા ડિવિઝન”, “ફિલ્મ્સ ડિવિઝન” અને સમૂહ માધ્યમોના ઉપયોગમાં પ્રવર્તે છે જ). એટલે સરકારી ખાતા તરીકે કામ કરતી અકાદમીઓ લોકાશ્રયનાં માધ્યમોને બદલે રાજ્યાશ્રયનાં માધ્યમો બની જાય, ત્યારે એના કોઈક પ્રકારના “કલ્ચરલ ઓર્ગેનિઝેશન”ની અપેક્ષા રહે. જો કે તાજેતરમાં પી. એન. હક્કરની આગેવાની હેઠળ ઉચ્ચ સત્તાધારી સમિતિએ કેન્દ્રીય અને પ્રાદેશિક અકાદમીઓની પ્રવૃત્તિની સમીક્ષા કરી જોઈ છે.

એવો જ મોટો પ્રશ્ન સેન્સરબોર્ડનો છે. સંસ્થાનવાદી સરકારે આ મંચનકલાના પ્રભાવથી ડરી જઈને 1876માં પ્રતિબંધો મૂકેલા; ‘જૂની’ રંગભૂમિનાં કેટલાંય નાટકોને એમાં ટૂંપો દેવાયેલો. આ સંસ્થાનવાદી સરકારે ઈંગ્લેન્ડમાં જે વર્ષ (1968)માં પોતાના દેશમાંથી રંગભૂમિ પરની સેન્સરશિપને નાબૂદ કરી, એ જ વર્ષમાં ગુજરાતમાં “પ્રમાણપત્ર બોર્ડ”ના રૂપાળાનામે સેન્સરશિપ દાખલ કરવામાં આવેલી. એ વિશે પણ છેલ્લા સવા બે દાયકામાં ખૂબ

વિશેષો-આંદોલનો ચાલુ રહ્યાં છે. અશ્વીલતા રોકવાના મુખ્ય ઓછા હેઠળ, કેટલાકને મતે, સભ્યવિશેષી પ્રવૃત્તિ રોકવાનો આ સેન્સરશિપનો ઉદ્દેશ હોય તેમ જણાય છે. કારણ કે સેન્સરશિપ હોવા છતાં અશ્વીલ નાટકો રોકી તો થક્યાં નથી, તેમ “અશ્વીલ હોવાનું પ્રમાણપત્ર” મળતાં એના નિર્માતાઓ એને વટાવી ખાતાં હોવાનાં પણ ઉદાહરણો છે.

હજી ગયા વર્ષે જ જર્મન લેખક ફ્રાન્ઝ કાફ્કાના “ટ્રાયલ” પરથી થયેલા નાટ્યરૂપાંતર “જોસેફ્કે. નો મુકદ્દમો” વિશે સેન્સરશિપ સામે ફરીથી ગુજરાતભરનાં રંગકર્મીઓનો આક્રોશ ઉઠેલો. કેટલાકને મતે રંગભૂમિનો આ મુદ્દો લોકાશ્રયની જેમજ, લોકસ્વીકાર - અસ્વીકાર પર છોડી દેવો જોઈએ, અને એ રીતેય લોકતંત્રની પ્રણાલીની એમાં જાળવણી થવી જોઈએ.

મૂળ મુદ્દો તો આશ્રય વિના રંગભૂમિ હવે ન ટકે, તો ક્યાં તો સભ્યાશ્રય લોકાશ્રયનું રૂપ ધારણ કરે, અથવા લોકોએ રચેલી સમૃદ્ધ સંસ્થાઓ રંગભૂમિને આશ્રય/માર્ગદર્શન આપે, એવું સૂચન આ છેલ્લા મુદ્દા પરથી કરવા જેવું લાગે છે.

“સમાંતરોનો આલેખ” વિશે

એને કદાચ, એ સંજ્ઞા નહોતી આપવી જોઈતી; કારણ એમાં કોઈ રાસાયણિક કે ગાણિતિક સમાંતરો નથી મળ્યા, કે થિયેટરની આજુબાજુના જીવનમાં આમ બન્યું એટલે થિયેટરના ‘દર્પણે’ એ યથાતથ જિલાયું. થિયેટરે ક્યારેક કશુંય નથી જીલ્યું; ઊલટું ક્યારેક તો વિરોધાભાસ જ જણાયો છે; વળી ક્યારેક તો લાગ્યું છે કે પ્રજાની સમગ્ર ચેતનાને અને આ થિયેટર નામની સામાજિક કલાને કોઈ સ્નાનસૂતક નથી ! હા, એ લોકકેન્દ્રી ઘટનામાંય કોઈ એકલદોકલ કલાકાર જ ધરને એકાંત ખૂણે બેસીને માનવમનનાં ઊંડાણો જોવા મથ્યો છે કે એવા કોઈએ પોકારેલો વિદ્રોહનો ગળાબેસ ઘાંટો એના જ કાનમાં ધાક પાડી ગયો છે !

... નહીં તો, ગઈ સદીના મધ્યાહને આપણું પ્રથમ સ્વાનંત્ર્યયુદ્ધ ખેલાયું અને અંગ્રેજ સલ્તનતનો કોરડો વિઝાઈ રહ્યો હતો, શોષણના કાવાઘવા ચાલતા હતા અને વહેમો-ગરીબી-અજ્ઞાન ભરડે લઈ રહ્યાં હતાં ત્યારે ભવાઈ જેવા લોકનાટ્યમાંથી પ્રોસેનિયમ આર્ક (દર્શન)ની પિકચર ફ્રેમ અને એના પડદાની પાછળ થિયેટરકર્મને ઢાંકીઢબૂરી નટપ્રેક્ષકનો સંબંધવિસ્ફોટ થાય ? પણ એ થયો. કદાચ લોકચેતના એવો તત્કાલીન પડદો નથી પાડતી હોતી, કદાચ થિયેટરમાં કે કોઈ પણ કલાપ્રકારમાં એવું સમાંતર ન શોધવું જોઈએ, કદાચ એને જરૂરી અભિવ્યક્તિ માટે કોઈ અન્ય જ સ્વરૂપ અને પ્રક્રિયા તથા સમય-શક્તિ-દર્શનની એને અપેક્ષા હોય છે. ઊલટું, એ ગાળાની અંધાધૂંધી અને બધાં ક્ષેત્રને સ્પર્શતો તક સાધુ પરિવેશ થિયેટરમાં એવું સલામત અને હુંફળું નાટ્યકર્મ નિર્લેપ ભાવે સર્જે છે કે કોઈનિય કૌતુક થાય નટની રમણભૂમિની ચોથી દીવાલને તોડીને ચૂપચાપ જોવા આવેલા દર્શકોને પરદેશી ધૂંસરીનું ચાકું દુઃખનું નહોતું, ‘હિંદુસ્થાને તો હરખાવાનું’ હતું, એમના જેવા બનવાની હોંશ હતી, એમના પારિતોષિકે આપણા કવિને પિછણણી શકાય તેમ હતું; જાણે કોઈ ‘ગિલ્ટ’ નહોતો, કોઈ શૂરાતનેય કરી બતાવવું સ્તું નહોતું. . .

હા, “ભર્તૃહરિ” નાટક જોઈને કેટલાક ‘સાધુ’ થઈ ગયા હતા, અને વેશ્યાનો ટોણો કોઈ બીજા સૂરદાસને “હૈયા સૌંસરવોય ઊતરી ગયો” હશે; પણ બાકીના લાખો દર્શકો તો પોતાની તાળીઓના ‘વન્સ મોરે’ બેતબાજી દોહરાવતી વખતે થિયેટરકલા પરનો આર્થિક અંકુશ માણી રહ્યા હતા.

કારણ કે ‘પ્રોસેનિયમ’ આર્કની આયાત અને તત્કાલીન પ્રજાચેતનાને અસંગત થિયેટરકર્મની રજૂઆત રંગમંચેતર હિતો કરી રહ્યાં હતાં; આજની જેમ જ એની લગામ નાટકેતર હિતો સંભાળી રહ્યાં હતાં.

અને એમ જોવા જાઓ તો ભવાઈ-લોકનાટ્યની આખી ઘટના રાત્રિપ્રથાના વિદ્રેણે જન્મી, એના કલાકારે અપૂર્વ ‘સ્ટાઈલાઈઝેશન’ થી એને સંમાર્જી, લોકોની વચ્ચે – ‘સાંપ્રત’, ‘ટોપિકલ’, ‘લોકલિસેઘરીના નમૂના’ તરીકે એને પાંચસો વરસ ખેલી. ને તોય આપણી ચૂંટણીઓ સુધી એ જ્ઞાતિપ્રથા ક્યાં સહુને હાથવગી નથી રહી? “અદ્ભૂતનો વેશ” આટલો ભજવાયા પછી, છવટે એમને “હરિજનો” બનાવાયા પછી, તેઓ કેટલાં ગામડાંઓમાં જુદે કૂવેથી પણ પાણી ભરવા હજી ટળવળી રહ્યાં છે?

અને જો એનાથીય કંઈ પાયાનું બદલાનું ન હોય તો શા માટે કેટલાક લોકો ‘પ્રચાર’ અને ‘માનસવટાળ’ માટે આ કલાઓને કામે લગાડવા મથતા હશે? અથવા, ‘પ્રચાર’ કે ‘માનસવટાળ’ માટે અમુક તમુક લેખકે (દાત બ્રેખ્ટ) આ કલાને પ્રયોજી છે એવી વિચારસરણીનાં “વળગણ” ની કાળી ટીલી આપણે એમને શાને ચોડતાં હોઈશું? કદાચ, એ બંને પક્ષોય અજાણપણે નાટકેતર-રંગમંચેતર હિતો જ હશે?

તે છતાંય કેટલાંક સમાંતરો તો સ્વયંસ્પષ્ટ નોંધનીય છે. ટિળક-ગાંધીનો પડઘો નૃસિંહ વિભાકરે એમનાં નાટકોમાં, “રંગભૂમિ” સામયિકમાં પાડ્યો જ છે. “લેખક માલિકનો સ્તબ્ધ” ત્યારે જ થયો છે, એ ટૂંકો છે; અને એ ટૂંકો જ હોય.

એ જ ગાળામાં ‘નવી’ ની ‘જેહાદ’ પણ સૂચક છે. ચંદ્રવદન મહેતાના “ધરાગુર્જરી” નાટકના ચાડિયા વગેરે કે ‘નવી’ ના પ્રથમ નટની એ ચાનક આજ સાત ઘયંકેય ક્યા કારણે રંગમંચની ઘટનાને ‘કોન્ટ્રેક્ટ થો’ ના સાગમટે નોતરાથી નાટકના નાત જમાડવા સુધી થિયેટર કલાને ઢસડી ગઈ હશે, વારુ? “ફરતા રંગમંચ” માટેની કાગારોળ, “તાલીમની આવશ્યકતાનું અરણ્ય ફૂદન”, “કોઈ વાંચતું-ભજવતું નથી” ની ચીસોની વચ્ચે નટ કે નટમંડળી કેમ પોતાની રમણભૂમિ ભાડે રાખવામાં સંતોષ માનતાં રહ્યાં છે? વિદેશથી આપણે આટલા વહેલા આયોનેસ્કો-એકેટ વગેરે આયાત કર્યાં, એ કરતાં આર્નુ-મેયરહોલ્ડ-બ્રેખ્ટ સમયસર આયાત કર્યાં હોત તો? અથવા સ્વાતંત્ર્યને ચોથે વરસે જ ઉમાશંકરના ‘હવેલી’ માં ચિધાયેલી આંગળીથી આપણા ‘નિર્ણાયકો’ સજગ બન્યા હોત તો? કે પછી ચંદ્રવદનનાં એકાંકી “ધારાસભા” થી અણસમજમાં બી મરેલા ‘બ્યૂરો ક્રેટો’ ને આપણે ખુદ પડદા પાછળ ટેકો ન આપ્યો હોત તો?

આ સમાંતરો તો સુવિદિત છે. નટને અને ભાવકનેય મહોરોં તો ગમે અને ફાવે જ. પરંતુ ઓછાં વિદિત, ઓછાં જાહેર થયેલાં સમાંતરો – પરિબળો – તકસાધુઓ આ પુસ્તકની સાથેના આલેખમાં નથી જ નોંધાયાં. એમાં રહી ગયેલી ઊણાપો-હકીકતદોષો – અજ્ઞાન સાભિપ્રાય નથી, પણ સમય અને સાધનોના અભાવે એ બન્યું હશે. આવા કામમાં સાધનોના અભાવના સી. સી. એ ખૂબ બરાડ પાડ્યા; મેં પણ એક ઘયંકા પહેલાં “નાટક સરીખો નાદરહુન્નર”

લખતાં નમ્રપણે ધ્યાન દોર્યું હતું. એ બધું કોઈ ચીંધી આપે, સાથોસાથ ઉપર કહ્યાં એવાં ઓછાં જાહેર થયેલાં સમાંતરોનોય હવે સ્વીકાર થાય, કોઈ એનું અથર્ધટન કરે, છેવેટ આવો આલેખ થિયેટરકલાને સમગ્ર લોકચેતનાના ભાગ તરીકે જોવા આપણામાંથી કેટલાકને પ્રેરે, રંગકર્મીઓ જ રંગકર્મનાં હુકુમનાં પાનાં ખેલે એ નમ્ર ઉદ્દેશથી – થોડી સહાય અને વધુ તો જાતે – આ મહેનત કરી છે. કયાંક – કયારેક કોઈ સમાંતરની અપેક્ષાએ.

જોકે હવે આ છેલ્લા દાયકામાં ગુજરાતી રંગભૂમિમાં નવાં પરિબળો નિર્ણાયક બનતાં જણાય છે, એટલે હવે પછી નવા સમાંતરો આલેખાશે એવી શ્રદ્ધ છે એટલે આવા પરિશ્રમો સાર્થક લાગે છે.

મહત્વના સંદર્ભગ્રંથો

“ક્રયા લાકડાંની, માયા લૂગડાંની”, જયંતિ દલાલ, 1964.

“ગુજરાતી રંગભૂમિના ઘડવૈયા”, ચંદુલાલ એમ. શાહ, પ્રકાશક – લેખક, 1973.

“ગુજરાતી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ”, ભાગ 1, જયંતિલાલ ત્રિવેદી, મધુકર ચંદેરિયા, 1989.

“ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યનો ઉદ્ભવ અને વિકાસ”, ડૉ. મહેશ ચોકસી, પ્રકાશક ગુજરાત સંગીત-નાટક અકાદમી, 1965.

“ગુલાબ”, નગીનદાસ મારફતિયા, 1862.

“ઘંટડી રણકે છે, પડે ઊઘડે છે”, મધુકર ચંદેરિયા, પ્રકાશક ષષ્ઠીપૂતિ સમિતિ, મુંબઈ, 1977.

“ગ્રંથાભાઈ ધોળશાજી – અધ્યયન”, ડૉ. ભરત છકર, ગૂર્જર, 1978.

“ગ્રંથાભાઈનાં નાટકો, મણકો એક થી ત્રણ”, સંપાદક : જયંતિ દલાલ, પ્રકાશક ગુજરાત સંગીત-નાટક અકાદમી, 1969.

“તખ્તો બોલે છે”, ભાગ 1-2, પ્રાગજી ડોસા, પ્રકાશક – કર્તા, 1978.

“થોડાં આંસુ – થોડાં ફૂલ”, સંકલન – દિનકર ભોજક, સોમાભાઈ પટેલ, પ્રકાશક અસાદત સાહિત્ય સભા, બીજી આવૃત્તિ, 1989.

“નાટક સરીખો નાદરહુન્નર”, હસમુખ બારડી, પ્રકાશક – પાર્શ્વ, બીજી આવૃત્તિ, 1995.

“ગત બે દાયકાનું ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્ય” (લેખ), જયવંત શેખડીવાલા, “ગુજરાત” દીપોત્સવી અંક, ઑક્ટોબર, 1981.

“સો પ્રેક્ષકોનું થિયેટર”, જયંતિ પટેલ, સામયિક ‘સમર્પણ’.

રંગાવલિ થિયેટર્સ, દસમો વાર્ષિકોત્સવ – પ્રકાશન, 1985.

“ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર” (અનુવાદ), કવિ નથુરામ સુંદરજી શુક્લ, ભાવનગર, 1911.

“પરમાનંદ ત્રાપજકરનું ગુજરાતી ધંધાધરી રંગભૂમિના સાહિત્યમાં પ્રદાન”, ડૉ. કપિલાબહેન દવે (શોધનિબંધ).

“પારસી નાટક તખ્તની તવારીખ”, ડૉ. ધનજીભાઈ પટેલ, 1960.

“બાપુલાલ નાયક” સંકલન, પ્રકાશન – સુરેશ નાયક, 1980.

“રણછોડભાઈ ઉદયરામ, એક નાટ્યકાર તરીકે”, ડૉ. સત્યદેવ ઇ. પટેલ (શોધનિબંધ).

“રસકવિ રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટનું ગુજરાતી રંગભૂમિના સાહિત્યમાં પ્રદાન”, ડૉ. ચંપકલાલ ર. મોદી (શોધનિબંધ).

“રંગભૂમિ પરિષદ” (ગુજરાતી સાહિત્ય સભા પ્રકાશન) 1945.

“સ્મરણામંજરી”, રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ, 1955.

“ગુજરાતી નાટ્ય” (લેખમાળા), “ઈતિહાસની દૃષ્ટિએ” : જયંતિલાલ ત્રિવેદી અને મધુકર ચંદ્રિયા

“ગુજરાત” દીપોત્સવી અંક, 1971 “જૂની રંગભૂમિનો ભવ્ય ભૂતકાળ”, ધનસુખલાલ મહેતા

ગુજરાતી નાટ્ય શતાબ્દી મહોત્સવ – સ્મારક ગ્રંથ, મુંબઈ, 1951.

“ત્રગાળા ભોજકલિતવર્ષક સમાજ અમૃત મહોત્સવ ગ્રંથ” (સંપાદક – રતિલાલ નાયક), 1975.

“મારો નાટકી અનુભવ”, જહાંગીર પેસ્તનજી ખંભાતા, 1914.

“સાક્ષીનું સાહિત્ય”, દેસસરી, ગુજરાત વિદ્યાસભા, 1911.

“ગુજરાતની રંગભૂમિ”, કાજી, સસ્તું સાહિત્ય, સંવત 2007.

“બિનધંપાદ્વસી રંગભૂમિનો ઈતિહાસ”, ધનસુખલાલ મહેતા, વલ્લેદરા યુનિવર્સિટી, 1956.

“નાટ્ય ગહરિયાં”, ચંદ્રવદન મહેતા, ગાંધીવ, 1970.

“નાટ્યરંગ”, ચંદ્રવદન મહેતા, ગ્રંથ નિર્માણ બોર્ડ (સાલ નથી આપી)

જયશંકર “સુંદરી” ની દિગ્દર્શનકલા, જયવંત શંકર, ગુર્જર, 1957.

“નાટકને માંડવે”, જયવંત શંકર, ગુર્જર, 1975.

ગુજરાતી રંગભૂમિનાં 125 વર્ષનો સ્મૃતિ ગ્રંથ, માહિતી નિયામક, ગુજરાત રાજ્ય, 1978.

“નટવર્ય ઈડરનો ‘અમૃત’, લેખન સંપાદન, ચંદ્રકાન્ત મારવાડી, શ્રી મારવાડી સ્મૃતિ સમિતિ, અમદાવાદ, 1982.

“નૃસિંહાવતાર”, ત્રિઅંકી નાટક, સંપાદક, ડૉ. ધીરૂભાઈ શંકર, ગુર્જર, અમદાવાદ – 1955.

“નાટ્ય-રંગ”, સંપાદક – વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ, પ્રકાશક રંગભૂમિ, મુંબઈ, નવેમ્બર, 1957. સ્વ. રસિકલાલ પરીખ સ્મૃતિ વિશેષાંક, “ભુદ્ધિપ્રકાશ”, એપ્રિલ, 1983.

“નાટ્ય કળા”, પાંચ વ્યાખ્યાનો, ધીરૂભાઈ શંકર, ગુર્જર, 1985.

“અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યની વિકાસરેખા ભાગ 1 અને 2”, ડૉ. ધીરૂભાઈ શંકર, આવૃત્તિ બીજી, ગુર્જર, અમદાવાદ – 1981.

“યશવંત પંડ્યા, સ્નેહી અને સર્જક”, સંપાદકો — તખ્તસિહ પરમાર, જયેન્દ્ર ત્રિવેદી, ભાવનગર, 1989.

“શિવકુમાર, વ્યક્તિ અને વાકમય”. સંપાદક — રઘુવીર ચૌધરી, રંગદ્વાર પ્રકાશન, અમદાવાદ, 1989.

“નાટક, નવમો ઘયજો”, વિનોદ અધ્વર્યુ ‘પરબ’, ફ્રેબ્રુ, 1991, પ્રકાશક, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ.

“ચં. ચી. મહેતા અમૃત મહોત્સવ સ્મરણિકા” પ્રકાશક, ગુજરાતી સાહિત્ય મંડળ, કલકત્તા, 1977.

“સુંદરી”, વિશેષાંક, બુદ્ધિપ્રકાશ, આક્ટોબર, 1989.

“પુલ્કેતર ગુજરાતી નાટક” (લેખ), સતીશ વ્યાસ, ‘પરબ’, પ્રકાશક, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, મે. 1991.

“અલગણી નટસમ્રાટ જશવંત ઠક્કર”, ભાગ 1-2, લેખક — મનુભાઈ પાલખીવાળા, માર્ચ 1986.

“મધ્યાન્તર”, સન્માન સમિતિ, રંગમંચ, વણેદરા, 1989.

“નૂતન નાટ્ય આલેખો”, લેખક — સતીશ વ્યાસ, આદર્શ પ્રકાશન, અમદાવાદ, નવેમ્બર, 1989.

“રંગલોક”, લેખક — વિનોદ અધ્વર્યુ, આદર્શ પ્રકાશન, અમદાવાદ, માર્ચ, 1987.

“Enact, Gujartai Theatre Number” edited by Goverdhan Panchal, March, 1979.

“Enact - Darpana Issue, Sept./ Oct., 1982.

“The Indian Theatre”, Adya Rangacharya, National Book Trust, New Delhi, 1971.

થિયેટર-કર્મ સૂચિ

અભિનય

અમૃતકેશવ નાયક 34-36, 38, 54, 55

આહાર્ય

પરદા 15, 29, 30, 53, 72, 74

પ્રયોગો 89, 110

ફ્લેટ સેટીંગ 80

રિવોલ્વીંગ સ્ટેજ 105

શેમાંચક દશયરચના 14, 70, 71

સજાવટ 63

સનસનાટી 19, 30, 31, 52, 53, 70,

71

કૃત્રિમતા 30, 77

ચન્દ્રવદન મહેતા 8, 37, 42, 51, 75,-78,

83, 89, 95, 97, 98, 103, 112,

127, 131-134, 138, 148, 152

‘જયભાઈનો રૂપિયો’ 43

જયશંકર ‘સુંદરી’ 8, 11, 18, 32, 34, 36,

38, 41, 43, 46,-49, 52, 53, 81,

93, 95-103, 111, 138,

જયવંત ઘર 8, 43, 86, 87, 93, 95-100,

103, 111, 138, 148, 149

તાલીમ 31, 36-38, 42, 43, 57-60, 79,

80, 84, 95, 100, 144-148

નટ-કેન્દ્રી (સ્તબક-3 “જૂની” રંગભૂમિ)

33-43, 73

‘નટનો ખેલ’ 75, 77

બાપુલાલ નાયક 32, 34, 36-38, 41, 42,

46-49, 51, 53, 61, 62, 81

મુખ્ય નટ = દિગ્દર્શક (સ્તબક - 5 “જૂની”

રંગભૂમિ) 51-60, 73

વાચિક

ગીત સંગીત 4, 27, 53, 55, 56, 58,

67, 70, 71

બેતબાજી 70, 71

સિલનાટી 30, 77

આક્રશવાણી

પ્રભાવ 44, 62, 114

ક્ષણો 101, 131, 133, 137

અંગ્રેજી થિયેટર (પ્રારંભિક) 12, 13 20

એક્ટર પુશિંગ ધ એક્ટીવીટી 92, 93

એક્ટ્રી 19, 50, 65, 81, 82, 85, 92, 93,

124-143

તખ્તા પરકનાનો (પહેલો તબક્કો) 125,

127, 143

સાહિત્યિક નવ એક્ટ્રીઓ (બીજો

તબક્કો) 127, 129, 143

કવિઓનાં એક્ટ્રી (ત્રીજો તબક્કો)

129, 130, 143

સમાજભિમુખતા (ચોથો તબક્કો) 131,

132, 143

તખા પરકતાનો બીજો રચનાકાળ
(પાંચમો તબક્કો) 134, 137, 143
એબ્સર્ડનો અર્થો દાયકો (છઠ્ઠો તબક્કો)
138, 140, 143
શૈલિપરકતા (સાતમો તબક્કો) 140,
143
આકાશવાણીનો કાળો 101, 131, 133,
137
'કર્ટન રેઈઝર' 131
પારસી એકાંકી 30, 125, 126
પ્રથમ એકાંકીઓ 19, 124, 127
'રેવ્યુ' 131
'લટકણિયાં' 30, 125, 126
સંવાદ-સ્વરૂપ 126, 127
એબ્સર્ડ 100, 111, 116-118, 120, 121,
138, 143
નાટકો 138, 139
એબ્સર્ડનો અર્થો દાયકો (છઠ્ઠો
તબક્કો-એકાંકી) 138, 140, 143
ઓપેરાબુક 22, 70, 71
અંકિયા નાટ 6
કથાવળાંકો 70
કરૂણાંત રચના 47
કર્ટન કોલ 35
'કર્ટન રેઈઝર' 131
ક્લ્યારલ ઓડિટોંગ 149
કવિઓનાં એકાંકી (ત્રીજો તબક્કો - એકાંકી)
129, 130, 143
'કવિ-મુનશી' 22, 23, 33
કુડિયાટ્ટમ્ 4, 7
'કુંવરીપાઠ' 38, 42, 53
કોમિક વિલન 26, 30, 125

કોરસ 16, 127, 141, 142
ખયાલ 6
ગરબા અને રાસનો ઉપયોગ 27
ગીત સંગીત 4, 27, 53, 55, 56, 58, 67,
70, 71
જાત્રા 4, 6
"જૂની" રંગભૂમિ
અભિનય (જુઓ 'અભિનય')
વિવિધ મંડળીઓની રચના (સ્તબક - 1)
10, 20, 73
માલિક - લેખકનો ગાળો (સ્તબક - 2)
21-32, 73
નટ-કેન્દ્રી (સ્તબક - 3) 33, 43, 73
સર્જક - મથામણ (સ્તબક - 4) 44, 51,
73
મુખ્ય નટ = દિગ્દર્શક (સ્તબક - 5) 51,
60, 73
માલિકો-ચારાકોનો ગાળો (સ્તબક - 6)
61, 64, 73
પ્રવાસી નાટ્ય મંડળીઓ (સ્તબક - 7)
72, 73
પ્રથમ સિદ્ધ મોલિક નાટક 19
લેખક-માલિક સંબંધ 22, 23 24, 31,
44, 51
'કવિ-મુનશી' 22, 23, 33
ફરી સર્જક મથામણ 119, 120
સમૂહ લેખન 68
જેહાદ (નવ-થિયેટર કર્મ) 78, 82
ટહેલ 83, 84
'ચંદ્રવદનનો રૂપિયો' 84
જેન પ્રદાન 5, 6, 11
ટેબ્લો 26

ટૅલિવીઝનનો પ્રભાવ 114, 143

પ્રથમ ગુજરાતી ટીવી નાટ્ય શ્રેણી 114

ટ્રાઈ-ફેઝલ ઓપન થીએટર 81

ટ્રામેટિક પર્ફોર્મન્સ એક્ટ 14, 149

ગુ.રા. સાંસ્કૃતિક પ્રમાણપત્ર બોર્ડ 149,
150

ધર્મગુરુઓનો અવરોધ 49

સેન્સરશીપ 46, 47, 49, 64, 68, 73,
87, 109, 149, 150, 152

ઝેલન શૈલિ 31

ઝોઈંગ્લમ થિયેટર 85, 93, 132

તાખાપરક એકાંકીઓ - પહેલો તબક્કો
125-127, 143

તાખાપરક એકાંકીઓ - બીજો તબક્કો
134-137, 143

ત્રણ કલાકની નાટિકા 50,

ત્રિપરિમાણીય પ્રયોગ 88

થેરુકુટ્ટુ 6

દિગ્દર્શન 30, 35, 37, 43, 51, 54, 57, 60,
95, 103, 108

ચંદ્રવદન મહેતા (જુઓ ચંદ્રવદન મહેતા
અભિનય)

જયશંકર 'સુંદરી' (જુઓ 'સુન્દરી'
અભિનય)

જશવંત ધ્રુવ (જુઓ જશવંત ધ્રુવ
અભિનય)

દિગ્દર્શક-કેન્દ્રી (સ્તબક 3, નવ થિયેટર
કર્મ) 94, 102

દિગ્દર્શકની ખોજ 30, 92, 100

પ્રવીણ જોષી 102, 104, 105, 110,
117, 134

બાપુલાલ નાયક 32, 34, 36, 38, 41,

42, 46, 49, 51, 53, 61, 62, 81

'મિસ્ટેક બૂક' 53

મુખ્ય નટ = દિગ્દર્શક (સ્તબક - 5

"જૂની" રંગભૂમિ) 51, 60, 73

'રિહર્સલ માસ્ટર' 57, 60

નટ-ઉત્સવ કેન્દ્રી (સ્તબક - 1, નવ થિયેટર
કર્મ) 75, 82

નટ કેન્દ્રી (સ્તબક - 3 "જૂની" રંગભૂમિ)
33, 43, 73

નટ કેન્દ્રિયા -

નટ-ઉત્સવ કેન્દ્રી (નવ થિયેટર કર્મ,
સ્તબક - 1) 75, 82

નટ કેન્દ્રી ("જૂની" રંગભૂમિ સ્તબક -
3) 33, 43, 73

નટ-વ્યવસ્થાપક કેન્દ્રી (નવ થિયેટર કર્મ,
સ્તબક - 4) 103, 115

ભવાઈ 1-6, 10-12

મુખ્ય-નટ = દિગ્દર્શક કેન્દ્રી ("જૂની"
રંગભૂમિ સ્તબક - 5) 51-60, 73

નટ-વ્યવસ્થાપક કેન્દ્રી (નવ થિયેટર કર્મ,
સ્તબક - 4) 103-115

નટ-પ્રેક્ષક સંબંધ 20, 52, 60, 123

અનોપચારિકતા 78, 79

કોન્ટ્રાક્ટ શોઝ 118, 119, 149, 152

તાખાની ભૂગોળ 59

નવ-થિયેટર કલ્પના 83, 84

પ્રેક્ષક સંગતતા 93, 153

રંગભૂમિની ભૂગોળ 74, 84

ટ્રાઈફેઝલ ઓપન થિયેટર 81

થિયેટર હોલ 84, 78

રંગમંચેતર હિતો 151, 152

લોક કેન્દ્રિયા 2-4, 7-9

- લોકચેતના 153
 લોકપડખો 151
 લોકહિસ્સેદારી 151, 152
 લોકરૂચિ અધીનતા 52, 59, 60, 61,
 62, 73, 102, 116-118
 લોકાશ્રય 111, 149,
 શેરી નાટક 82, 142, 143, 148
 સામાજિક ક્ષણ 19, 151
 સેન્સરશીપ (જુઓ ફોમેટિક પર્ફોર્મન્સ
 એક્ટ)
 સંબંધ વિચ્છેદ 118, 119
 સ્પોન્સરશીપ 118
 નવ-થિયેટર કર્મ
 નટ-ઉત્સવ કેન્દ્રી (સ્તબ્ધ - 1) 75-82
 નાટ્યમંડળીઓની રચના (સ્તબ્ધ - 2)
 82-93
 દિગ્દર્શક-કેન્દ્રી (સ્તબ્ધ - 3) 94-102
 નટ-વ્યવસ્થાપક કેન્દ્રી (સ્તબ્ધ - 4)
 103-115
 છેલ્લા બે દાયકા 120-123
 જલ્લાદ 78-82
 ફરી સર્જક મથામણ 119, 120
 શેરી નાટક 82, 142, 143, 148
 શૈલીપરકતા 7, 111, 120-123,
 140-143, 152
 સમાંતર ગુજરાતી રંગભૂમિ 115-123
 1966 116, 117
 1972 117
 અને 1975 118, 119
 નાટ્યધર્મી 141
 નાટ્યનિર્માણ 10, 11, 13, 14, 19, 21,
 29-32, 33, 34, 51, 57-60, 70, 71,
 73, 74, 76, 77, 92, 93, 95, 96,
 111-123, 134-143
 નાટ્યમંડળીઓની રચના (સ્તબ્ધ - 2 નવ
 થિયેટર કર્મ) 83-93
 નાટ્ય-વિવેચન 120-123, 148, 149
 પદ્ય નાટક 129, 130
 જયુમતી કુંકુવતી 112
 વનવેલી 76
 પારસી થિયેટર 12-15, 18, 19, 29, 30,
 89, 90, 108, 109, 124-127, 131,
 એકાંકીમાં કૃતિઓ 124-127, 131
 નટો, લેખકો, મંડળીઓ 12-15, 18, 19,
 89, 90, 108, 109
 પ્રથમ એકાંકીઓ 19, 124-127
 પીઠ ઝબકાર 44
 પ્રથમ એકાંકીઓ 19, 124-127
 પ્રથમ સિદ્ધ મૌલિક નાટક 19
 પ્રવાસી નાટ્ય મંડળીઓ (સ્તબ્ધ - 7
 “જૂની” રંગભૂમિ) 72, 73
 પ્રેક્ષક 5, 6
 પ્રોસેનિયમ થિયેટર 15, 20, 29, 52, 78,
 147, 151, 152
 ફ્રેઈમ 141
 બેતબાજી 71
 ભવાઈ 1-6, 10-12
 અડવો 2
 અભિનય 4, 7-9
 આવાણું 2
 આહાર્ય 2-4
 ઉત્પત્તિ 1-4

ઉપ રૂપક 4, 5
 અંગ કસરત 3
 ‘કુંવરી પાઠ’ 38, 42, 53
 ચાચર 2, 6
 ડાગલો 4,9
 તરગાળા 3, 4
 ત્રીજા સમયગાળાનાં પરંપરિત નાટ્યો 6
 નાયક 3, 4
 પદગતિ 7
 પદ્ય 4, 6
 પાત્ર-કેન્દ્રિત 7, 8, 19, 96
 પૂર્વ પરંપરા 4-9
 બીજા લેખકો 6
 ભક્તિ 1,2
 ભવેયા, ભવાયા 3, 4
 ભાષા 3, 4
 ભૂંગળ 4
 “ભૂંડી ભવાઈ” -7, 8, 24, 74
 ‘રાજા પાઠ’ 29
 વેશો 2-4, 8-9
 “અછૂત” 152
 “કળોડા” 3
 “ગણપતિ” 2, 3
 “છેલબટાઉ” 2, 4
 “જસમા ઓડણ” ૨ ૩
 “જૂઝૂ” 2
 “ઝંઝે” 2, 3
 “પૂરબિયો” 3
 “પતાઈ રાવલ” 3
 “બ્રાહ્મણ” 4
 “મઢી” 4
 “મિયાં બીબી” 3

“રામદેવ” 2, 3
 “વાણિયો” 4
 “વિક્રેસિયો” 3
 “સધરા જોસંગ” 3
 લોક કેન્દ્રિત 2-4, 7-9
 રંગલો 8
 વેશગોર 2
 વેશભૂષા 2-4
 વ્યાસ 3
 વ્યુત્પત્તિ 1
 શૈલિપરચતા 7
 સામયિકતા 4, 7-9
 સંગીત 2, 4, 6
 સાંપ્રત 7-9, 73, 74
 સ્વરૂપ 2-4, 7-9
 ભાગવત મેળા 6
 માલિક-લેખકનો ગાળો (સ્તબક - 2
 “જૂની” રંગભૂમિ) 21-32, 73
 માલિકો - શરૂકોનો ગાળો (સ્તબક - 6
 “જૂની” રંગભૂમિ) 61-64, 73
 મુખ્ય નટ = દિગ્દર્શક (સ્તબક - 5 “જૂની”
 રંગભૂમિ) 51-60, 73
 મંચનની ભાષા 7, 111, 115, 120-123,
 140-143, 152
 માંડવે નાટક 10, 25, 29-31, 72, 73
 યક્ષગાન 4, 6
 રાસલીલા 6
 “રેવ્યુ” 131
 “લટકણિયાં” 30, 125, 126
 લેખક-માલિક સંબંધ 22-24, 31, 44-51
 લેખક દ્વારા ભજવણી 117-120
 લેખક-રંગભૂમિનો સંબંધ વિચ્છેદ 50, 51

વન્સમોર 52, 58, 59, 70, 72, 151
 વિવિધ મંડળીઓની રચના (સ્તબક - 1
 “જૂની” રંગભૂમિ) 10-20, 73
 શેરી નાટક 82, 142, 143, 148
 શૈલિ પરકતા (સાતમો તબક્કો, એકાંકી)
 140-143
 શૈલિ પરકતા (નવ થિયટર કર્મ) 7, 111,
 120-123, 140-143, 152
 સન્નિવેશ (જુઓ - અભિનય-આહાર્ય)
 સમાજભિમુખતા (ચોથો તબક્કો, એકાંકી)
 131, 132, 143
 સમાંતર ક્રોમિક 19, 26-30, 52, 125
 સમાંતર ગુજરાતી રંગભૂમિ 75, 123, 127,
 143

સર્જક-મથામણ (સ્તબક - 4 “જૂની”
 રંગભૂમિ) 44-51, 73
 સ્વગતોક્તિ 26
 સ્વાંગ 4
 સાહિત્યિક નવ-એકાંકીઓ (બીજો તબક્કો,
 એકાંકી) 127-129, 143
 સાંસ્કૃતિક પ્રમાણપત્ર બોર્ડ (જુઓ ‘પ્રામેટિક
 પર્ફોર્મન્સ એક્ટ’)
 સિનેમાનો પ્રભાવ 30, 44, 61-63, 65, 71,
 73, 114
 સુધારક વૃત્તિ 21-23, 49, 50
 સેન્સરશીપ
 સંવાદ લેખન 126, 127
 સંસ્કૃત નાટકોના અનુવાદો 17, 18

નામ-સૂચિ

(મંડળી, નાટ્યકર્મી, કૃતિ, સામયિક વગેરે. કૃતિઓ અને સામયિકો અવતરણ ચિહ્નોમાં છે.)

અખિલ હિંદ લોકનાટ્ય પરિષદ- 87

“અખો” 79, 130

“અજબકુમારી” 36, 39, 46

“અજગર-ભરણે” 97

“અજાતશત્રુ” -67

અદિતિ દેસાઈ 147

અદી મર્ઝબાન 86, 89, 90, 107, -110,

131

અન્નોન ચેલ્ફ (ચેખોવ) 97

અનસુયા સુતરિયા 96, 113

અનાતોલ ફ્રાન્ક 77

અનિલ મહેતા 107, 134

અનંતરાય રાવળ 82, 88

“અબજોના બંધન” 49

“અભિનય કલા” 31, ૫૦

અભિનય ભારતી 107

“અભિનય ભારતી” 107

“અભિનય સમ્રાટ” 4

“અભિજ્ઞાન શાકુન્તલમ્” 13, 16, 18 25,

44, 46, 98, 113

અમર જરીવાલા 99

“અમે બરફનાં પંખી” 106

અમૃત કેશવ નાયક 34-36, 38, 54, 55

અરેશ્વર પટેલ 125

અર્ચવદ જોષી 105, 107

અર્ચવદ ઠક્કર 105

અર્ચવદ ત્રિવેદી 134

અર્ચવદ પાઠક 43, 87, 96

અર્ચવદ વૈદ્ય 106, 145

અરૂણ ધ્રુવેર 81, 85

અરૂણા ઈશની 64, 88

અલ્કાઝી 107

અલાદીન ખીલજી 1, 3

“અલ્પાબેલી” 86, 90, 91, 99, 106, 109

અશરફ ખાન 40, 41

અસાઈન ધ્રુવેર 1, 3, 4, 6

“અ.સો. કુમારી” 1, 2, 8

“અશ્વત્થામા” 141

“અશ્વમેધ” 122

“અશ્વમતિ” 25, 56

આઈએનટી. (ઈન્ડિયન નેશનલ થિયેટર)

89, 92, 104, 105, 109

આકંઠ સાબરમતી 100, 111, 112, 117,

119, 140-142
 “આકંઠ” – 140
 “આખું આપખું ફરીથી” 148
 “આગાપી” 79, 85, 86
 આગાહશ્ર કશમીરી 35
 આર્ટિલરી થિયેટર 12
 આમંદજી ‘કબૂતર’ 38, 55
 આર્થર મિલર 104
 આદ્યમોવ, આર્થર 139
 આદીલ મન્સૂરી 112, 138
 આનંદભુવન થિયેટર 25
 આનંદ ચંકર ધ્રુવ 50
 “આપણું એવું” 140, 141
 “આપણે સૌ આકાશ નીચે ઊભાં છીએ”
 141
 આ માણસ મદ્રાસી લાગે છે” 107
 આયોનેસ્કો યુજિન 139, 141, 152
 આર્ય ગુર્જર નાટક મંડળી 14
 આર્ય નાટ્યોત્સર્ગ નાટક મંડળી 22
 આર્ય નાટક સમાજ 48
 આર્ય નીતિદર્શક નાટક સમાજ 36, 54
 આર્ય નૈતિક કંપની 23, 40, 54, 55
 આર્ય નૈતિક નાટક મંડળી 40
 આર્ય નૈતિક નાટક સમાજ 47, 54, 56
 આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી 15, 17, 20, 22,
 25, 26, 28, 38, 42, 44, 45, 48,
 55, 67
 આલ્ફ્રેડ નાટક મંડળી 12, 35, 38, 40, 54
 આલ્બેર કેમ્યુ 97
 આંતરકોલેજ નાટ્ય સ્પર્ધા 134
 “ઈન્ડિયન થિયેટર” (ડૉ. યાસીક) 82
 ઈન્દુ પુવાર 117, 140, 141

ઈન્દુલાલ ગાંધી 129
 ઈન્દુલાલ યાજ્ઞિક 91
 “ઈન્સ્પેક્ટર ક્રોલ્સ” 99
 ઈપ્તા (ઈન્ડિયન પીપલ્સ થિયેટર
 એસોસિયેશન) 85, 88, 90, 92, 95,
 103, 109
 ઈબ્સન હેન્રિક 43, 82, 103
 ઉત્પલ ભાયાણી 148
 ઉત્પલ ત્રિવેદી 115
 “ઉત્તરચમચરિત” 15, 18, 28, 31
 “ઉદય ભાણ” 40, 56
 ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદી 106, 134
 ઉમાશંકર જોશી 85, 95, 129, 130, 135,
 152
 “ઉમા દેવડી” 25, 38
 ઉમેશ ક્રિવ 133
 ઉષા મલજી 110, 147
 ઉમિલા ભટ્ટ 113, 114
 “ઉરુભંગ” 95
 “એકજું આકાશ” 122
 “એક ઉંદર અને જાદુનાથ” 117, 138, 139
 “એક જ ભૂલ” 41, 47
 “એકઝીંગના હુન્નરનું વહેવાર શિક્ષણ” 58
 “એકાંકી” (દ્વિમાસિક) 87, 132
 “એકાંકી સ્વરૂપ અને સાહિત્ય” 101
 “એકાંતની અગ્રેઅડ” 142
 એડવર્ડ એલ્બી 139
 એન.એસ.ડી. (નેશનલ સ્કૂલ ઓફ ડ્રામા)
 119, 144, 145
 એમેથ્યોર ડ્રામેટિક સર્કલ 108
 એલિસબ્રીજ આયોગ્ય સમિતિ 81, 132
 એલ્ફિન્સ્ટન નાટક મંડળી 12

“એવમ્ ઈન્દ્રજીત” 104
 એસ.આર ભટ્ટ 88
 એસ.ડી. દેસાઈ 148
 કનેયાલાલ મુનશી 42, 50, 76, 77, 80,
 103
 કમલેશ ઘક્કર 97
 “કરણ ઘેલો” 46
 કલા શાલ 88
 કલા સમાજ 78
 કલા કેન્દ્ર (વગ્નેદરા) 88
 કલાસેત્ર, સૂરત 88, 132
 કલાનિકેતન 88, 132
 કલાપથક 88
 કસરતશાળા સ્થા પક મંડળી 13
 “કલો મકનજી ક્યાં ચાલ્યા?” 107, 122,
 146
 “કાક મંજરી” 107
 “કાકાની શશી” 80, 85, 109
 કાઠિયાવાડી નાટક કંપની 46, 47
 “કાતરિયું ગેપ” 89, 108
 કાન્ત નાટક સમાજ 63
 “કાન્તા” (“કુલીન કાન્તા”) 28
 કાન્તિ મંડિયા 106, 107, 134
 કાફકા ફ્રાન્ઝ 148, 150
 કાલિદાસ 46
 કાલિદાસ એ લિફ્ટનન્ટ સોસાયટી 13
 કાવસજી જટાઉ 35
 કાસમભાઈ મીર 70
 “કાળો કામળો” 117, 120, 121, 145
 કિરણ સંપત 107
 “કુનુબ વાઘજીનું ફા રસ” 126

“કુમારની અગાશી” 104, 117, 123
 (કુંવરજી) નાઝ 12
 કે.કા. શાસ્ત્રી 97
 કે. ખુશરૂ (કાબચુજી) 12-15, 18, 22
 કે.એલ. જોશી 82
 કેતન મહેતા 146
 “કેવડાના ડંખ” 106
 કેશવ હર્ષદ ધ્રુવ 76
 કેલાશ પંડ્યા 8, 43, 96, 112, 113, 145
 “કોઈને કહેશો નહીં” 137
 “કોઈપણ એક ફૂલનું નામ બોલો તો” 112,
 117, 120, 121
 “કોઠાની કબૂતરી” 106
 કોમર્સ કોલેજ, અમદાવાદ 132
 “કોલેજ કન્યા” 37, 42, 59, 77, 148
 કોલેજ એમેચ્યોર ગ્રુપ 75, 80
 કૃષ્ણ નાટક કંપની 55
 કૃષ્ણ શાલ 134
 કૃષ્ણાકાન્ત કર્ણિક્યા 8
 કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણી 129
 ખટાઉ આલ્ફ્રેડ થિયેટર કંપની 63, 65
 ખુરશેદજી બાલીવાલા 126
 ગજેન્દ્ર પંડ્યા 37, 42
 ગાંધીજી 47, 57, 65, 152
 ગિરીશ ભચેચ 81, 85, 95, 132
 ગુજરાત કલા મંડળી 40
 ગુજરાત કોલેજ (અમદાવાદ) ડ્રામેટિક ક્લબ
 88, 132, 136
 ગુજરાત કોલેજ (અમદાવાદ) નાટ્ય વિભાગ
 144, 145
 ગુજરાતી થિયેટર (સૂરત) 115

“ગુજરાતી નાટ્ય” (સમયિક) 67, 71
 ગુજરાતી નાટ્ય શતાબ્દિ સમિતિ 71, 72
 ગુજરાતી નાટ્ય સંમેલન 72, 101
 ગુજરાત નાટક મંડળી (અમદાવાદ) 54
 “ગુજરાતી બિનધંધાદારી રંગભૂમિનો
 ઇતિહાસ” 91, 92
 ગુજરાત વિદ્યાસભા 88, 93
 ગુજરાત સમાચાર - આઈએનટી. એકાંકી
 મહોત્સવ 142, 144
 ગુજરાત સાહિત્ય સભા 43, 61, 81
 ગુજરાત સંગીત નાટક એકેડમી 74 144,
 159
 ગુજરાતી નાટ્ય મંડળ 71, 72, 99
 “ગુજરાતી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ” 109
 ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ 47, 144, 148
 ગુજરાતી સાહિત્ય મંડળ, કલકત્તા 146
 ગુણવંતરાય આચાર્ય 86, 91, 97
 “ગુલાબ” 16, 19
 ગુલાબદાસ બ્રોકર 91, 137
 ગેઈટી થિયેટર (જામનગર) 63
 ગેઈટી થિયેટર (મુંબઈ) 25, 41, 53
 ગેરેજ સ્ટુડિયો થિયેટર 119, 142, 144,
 147
 ગોવર્ધન પંચાલ 8, 112, 147
 ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી 31, 38, 44
 ગોવિંદરામ વ્યાસ 115
 ગોતમ જોશી 105, 110, 134
 ગોહર જાન 35
 “ધરનો દીવો” 66, 109
 “ધરનો ગવંડર” 125, 126
 દેલાભાઈ દલાલ 25, 26
 “ચતુર મોટા” 114

ચંદ્રકાન્ત સાંગાણી 64, 107
 ચંદ્રવદન ચી. મહેતા 8, 37, 42, 43, 51,
 75-78, 83, 90, 95, 97, 98, 103,
 111, 127, 131-134, 138, 148,
 152
 ચંદ્રવદન ભટ્ટ 89, 90, 99
 “ચરણ રજ” 137
 ચારૂ પટેલ 88, 145
 ચાંપશી ઉદ્દેશી 37, 53, 69, 70, 148
 ચાંપશીભાઈ નાગડ 86, 107
 ચિનુ મોદી 112, 117, 119, 122, 140,
 141, 142
 ચિનુભાઈ પટવા 137
 ચિમનલાલ ભોજક 112
 ચીમન ‘ચકુડે’ 69
 ચુનિલાલ મડિયા 91, 97, 112, 131, 135,
 136
 ચુનિલાલ શાહ 88
 “ચેર્સ” 140, 141
 છગન ‘શેમિયો’ 38, 51, 53, 65
 છબીલદાસ હાઈસ્કૂલ, મુંબઈ 140
 છેલ પરેશ 110
 છોટાલાલ શર્મા 23
 “છોડ કછોડ” 66
 જગદીશ શાહ 105
 જનક દવે 8, 145, 147, 148
 જનક રાવલ 148
 “જનાર્દન જોસેફ” 122, 142, 145
 “જય જવાન” 65
 જયમદન પરમાર 132
 જયશંકર ‘સુંદરી’ 8, 11, 18, 32, 34, 36,
 38, 41-43, 46, 49, 52, 53, 81,

93, 95-103, 111-138
 “જયા-જયન્ત” 76, 93
 જયંત ભટ્ટ 63, 64
 જયંતિ દબાલ 10, 51, 81, 112, 131,
 132, 135, 148
 જયંતિ પટેલ 8, 85, 99, 131, 132, 136,
 137
 જવનિકા 88, 90, 99
 “જવનિકા” 132
 “જવલંત અગ્નિ” 137
 જશવંત સ્કર 8, 43, 86, 87, 93, 95-100,
 103, 111, 138, 148, 149
 જશવંત શેખડીવાલા 120, 124
 “જશુમતી કુંકુવતી” 112
 “જસમા નાટ્ય પ્રયોગ શિલ્પ” 8
 જહાંગીર ખંભાતા 125
 જામન, (જમનાદાસ મોરા રજી સંપટ) 23,
 49, 50, 53
 “જાલકા” 122, 146
 “જુગલ જુગાશી” 36, 42, 46, 96
 “જે નથી તે” 112
 જે.બી. પ્રિસ્ટલી 87
 “જેસલ તોરલ” 105
 “જોસેફ કે નો મુકદ્દમો” 150
 જોહરાબાઈ 53
 જ્યોતીન્દ્ર દવે 80
 ઝવેરચંદ મેઘાણી 76, 129
 “ઞંઞવા” 127
 “ઝુમરી તલેયા” 141
 “ઝેર તો પીધાં જાણી જાણી” 99, 109
 “ઝેરવું” 141

ઝે નાટકો 138
 ઝેરોસ્ત્રિયન નાટક મંડળી 112
 ટાગોર (જુઓ સ્વીન્ડ્રનાથ સ્કુર) 43, 57,
 103, 112, 113
 “ટેલિફોન” 142
 “ટોપ્સીટવી” 126
 ડાયના સ્કેર 146
 “ડાયલનાં પંખી” 138
 ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી 21, 24, 26, 31, 38,
 44, 56, 112, 148
 ડી. જી. વ્યાસ 89, 148
 “દ્વિંગલી ઘર” 43, 87
 “તર્જની સંકેત” 149
 તરલા મહેતા 110
 તારક મહેતા 105, 134
 “તિરાડ” 112, 117, 120, 121, 141
 તેરસિલ ઉદ્દેશી 107
 “તોખાર” 107
 ત્રાપજકર પરમાનંદ 64, 65
 ત્રિવેણી, વણેદરા 113, 114
 ત્ર્યંબક દેવશંકર સવળ 56
 થીએટર ગ્રુપ 108
 “થેંક યુ મિસ્ટર ગ્લાડ” 104
 દયાનંદ નાટક સમાજ 39
 દયાશંકર વિસનજી 28, 36
 દલપતશમ ક્રિવ 7, 8, 10, 13, 15, 16, 18,
 19, 27, 43
 દર્પણ, અમદાવાદ 8, 112, 113, 117-120,
 144, 145
 દર્શન થિયેટર 145
 દસ્તવેવ્સ્કી ક્યોદોર 97

ઘઘભાઈ પૂથી 14, 41
 ઘમિની મહેતા 88, 112, 113
 ઘમુભાઈ ઝવેરી 89, 99, 104, 105
 ઘમુ સંગ્રાણી 63, 69, 70, 132
 દિલીપ ગઢવી 145
 “દિલનાં ઘન” 63
 ટીનાબેન પાઠક 43, 86, 87, 95, 96, 110
 દીપક ધીવાળા 88
 ‘દીપાલિકા’ 147
 “દૂર્ગાચમ મહેતા જી” 129
 દૂર્ગેશ શુક્લ 133
 “દેડાની પાંચશેરી” 130
 દેશી નાટક સમાજ (અમદાવાદ) 56
 દેશી નાટક સમાજ (મુંબઈ) 22, 25, 38-40,
 54-57, 62, 64-66
 દ્વારકા નૌતમ નાટક મંડળી 22
 દ્વારિકા નાટક મંડળી 39
 “ધનજી ગરક” 12, 19
 ધનજી માસ્તર 13
 ધનસુખલાલ મહેતા 80, 91, 148
 ધનંજય ધક્કર 43, 81, 85, 95, 132
 “ધરા ગુર્જરી” 90, 109, 113, 152
 “ધાનશાક મંડળ” 131
 “ધારાસભા” 130, 152
 ધીરુભાઈ ધક્કર 85
 “ધ્રુવ સ્વામિની દેવી” 80
 ધુર્જટિ, અમદાવાદ 119, 145
 “ધૂમ્રસેર” 91
 નકુભાઈ શેઠ 23, 65
 નગીન રાજપૂત 110
 નગીનદાસ માસ્ક તિયા 10, 16, 19
 નટકલા 145

નટધર, વઘેદરા 83, 94, 113
 નટમંડળ, અમદાવાદ 93, 94, 100, 103,
 113, 116
 નટરાજ આર્ટ્સ 115
 “નટ સમ્રાટ” 98
 નટુ પટેલ 114, 148
 “નઘરી ફિરંગી ઠેકાણે આવી” 13
 નડિયાદ કલા મંદિર 115
 નથુરામ સુંદરજી શુક્લ 39, 46, 57
 “નર્મદ” 86, 98
 નર્મદ 10, 14, 15, 17, 18, 20, 28, 44
 નરબંકા 90, 99, 106
 નરસિંહરાવ દિવેટિયા 31, 37, 58, 77, 148
 નચેત્તમ શાલ 96
 નવનીત શાલ 107
 નવલરામ 16, 148
 “નવલશા હીરજી” 41, 53
 “નળ દમયંતી” 24
 નાટક ઉત્તેજક મંડળી 14, 15
 “નાટક” (પાસિક) 87
 “નાટકને માંડવે” 149
 “નાટક સરીખો નાદર હુન્તર” 152
 “નાટ્ય પ્રકાશ” 24
 “નાટ્ય રંગ” (સામયિક) 99
 નાટ્ય વિદ્યા મંદિર 43, 88, 92, 100, 103,
 116, 144
 નાટ્ય સંપદા 106, 107
 નાનાભાઈ હયરાની 126
 નાનાલાલ કવિ 31, 50, 76, 78
 નામદેવ લણ્ટે 106
 નારણ મિસ્ત્રી 89, 105, 110, 134
 “નારી કે નારાયણી” 64

“નિદ્ય શૃંગાર નિષેધક” 24
 નિમેષ દેસાઈ 107, 119, 142, 146
 નિરંજન ભગત 122
 નીતિ દર્શક નાટક મંડળી 15
 નીરુભાઈ દેસાઈ 85, 88, 132
 નીલા થિયેટર્સ 106
 “નેતા અભિનેતા” 137
 “નેપથ્ય” (ત્રેમાસિક) 87
 નેશનલ થિયેટર્સ 88
 “નોખી માટી ને નોખાં માનવી” 106
 નંદુમાર પાઠક 101, 137, 147
 નંદલાલ શાહ 66
 નંદશંકર તુલજી શંકર મહેતા 46
 ન્યુ આલ્ફ્રેડ મંડળી 35
 ન્યુ બાલીવાલા ડ્રામેટિક્સ કંપની 70
 ન્યુ લક્ષ્મીકાન્ત નાટક સમાજ 63
 નૃસિંહ વિભાકર 23, 37, 47-50, 52, 75,
 148, 152
 “નૃસિંહાવતાર” 28
 “પત્તાંની જોડ” 105, 136
 પદ્મા રાણી 64
 પન્ના શ્રેણિકભાઈ 147
 પન્નાલાલ પટેલ 88
 “પરબ” (સામયિક) 122
 પરાં પ્રવાસી 110, 137
 “પરિત્રાણ” 97, 113
 પરેશ નાયક 147
 પરેશ રાવલ 105
 “પાંખ વિનાનાં પારેવાં” 135’
 પારસી ઈમ્પરિયલ થિયેટર કંપની 69
 પારસી ઉર્દૂ નાટક કંપની 41

“પારસી તામ્રાની પરિષદ” 82
 પારસી નાટક મંડળી 12, 15, 35
 પારસી બાલીવાલા થિયેટર કંપની 67
 પાલિતાણા ભક્તિ પ્રદર્શક નાટક મંડળી 63
 પિપલ્સ થિયેટર 84
 “પિયરનો પડોશી” 133
 “પિયો ગોરી” 130
 પી.એન. હકસર 149
 પી. ખરસાણી 88
 પીજી મ મર્ઝબાન 125, 131
 પીતાંબર પટેલ 148
 “પીળું ગુલાબ અને હું” 112, 119, 122
 પુષ્કર ચંદરવાકર 133
 પૂના એન્જિનીયરીંગ કોલેજ 80
 “પૂર્ણિમા” 99
 “પૈસો બોલે છે” 54, 57, 66
 પ્રતાપ ઓઝા 86, 90-92, 99, 109
 પ્રતાપ સાંગાણી 120
 પ્રફુલ્લ દેસાઈ 37, 62, 63, 65, 66
 પ્રબોધ જોશી 105, 107, 134-136
 પ્રભાત કલા મંડળી 63, 69
 પ્રભાબેન પાઠક 43, 87, 96, 113
 પ્રભાશંકર ‘રમણી’ 41
 પ્રભાશંકર રાજી રામ ભટ્ટ 70
 પ્રભુલાલ દ્વિવેદી 23, 39, 40, 54, 65, 67,
 68
 પ્રવીણ જોશી 102, 104, 105, 110, 117,
 134
 પ્રવીણ જોશી થિયેટર્સ 64
 પ્રવીણ સોલંકી 107
 “પ્રસન્ન ઘમ્પત્ય” 136

પ્રાગજી ડ્રેસા 63, 66, 67, 99, 103, 137
 પ્રાણજીવન પાઠક 127
 પ્રાણલાલ દેવંકરણ નાનજી 71, 99
 પ્રાણસુખ ‘એડિયોલો’ 34, 38, 39, 55
 પ્રાણસુખ નાયક 8, 11, 18, 43, 53, 96, 98, 99
 “પૃથ્વીનાં આંસુ” 133
 “પ્રીત પિયુને પાનેતર” 145
 પૃથ્વીરાજ કપુર 86, 87
 “પૃથ્વીવલ્લભ” 109
 “પ્રેમરંગ” 112
 પ્રેમલક્ષ્મી નાટક સમાજ 70
 પ્રેમાભાઈ હોલ, અમદાવાદ 87, 94
 “પ્રોફેસર તરાને” 140
 પ્લેકર્ટ, અમદાવાદ 146
 ફેરેડુન ઈરાની 63
 ફિરોઝ આંટિયા 108, 131, 134, 137
 ફિરોઝશાહ રસ્તમજી મહેતા 58
 ફિલ્મ્સ ડિવિઝન 149
 ફૂલચંદ ‘માસ્તર’ 23, 27, 28, 33, 44, 45, 48, 50, 54, 76
 “ફોટોગ્રાફર” 141
 “બકરી” 146
 બકુલ ગોષ્ઠીપુરા 85
 બકુલ ત્રિપાઠી 8, 112, 148
 બટુભાઈ ઉમરવાડિયા 50, 76, 127, 128
 બમનજી કબરજી 126
 બરજોર પટેલ 108, 134
 બરોડા પંચરાત્ર વડોદરા 80
 “બહારનાં પોલાણ” 134
 બટોન્ટ બ્રેખ્ટ 148, 152
 બર્નાડ શો 79

બહુરૂપી 106
 “બાજીરાવ મસ્તાની” 99
 “બાથટબમાં માછલી” 140, 141
 બાદશાયણ, (ભાનુશંકર વ્યાસ) –131
 બાદલ સરકાર 51, 142, 145, 147
 બાપાલાલ રાવળ 96
 બાપુલાલ નાયક 32, 34, 36-38, 41, 42, 46-49, 51-53, 61, 62, 81
 “બારણે ટકોરા” 130
 “બાલકની” 141
 બાળનાટ્યશાળા, મુંબઈ 147
 “બુદ્ધદેવ” 67
 બેકેટ સેમ્યુઅલ 139, 152, 146
 “બે ખરાબ જણ” 80
 “બેજન મનિજેહ” 12, 13
 બોમ્બે ગ્રીમ થિયેટર 12
 બોમ્બે પ્લેયર્સ 108
 “ભગવદ્ગજુક્રીયમ” 95, 113
 ભગવતીકુમાર શર્મા 101
 “ભટ્ટનું ભોપાળું” 16, 17, 89
 ભટ્ટી હિતવર્ધક નાટક સમાજ 50
 “ભદ્રભદ્ર” 31
 ભરત દવે 119, 142, 146
 ભરત નાટ્યપીઠ 88, 97, 98, 103, 110
 “ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર” 4, 11, 57
 ભરત નાટ્યોદ્યોગ કંપની 53
 ભાંગવાડી થિયેટર 39, 86
 ભારત સહકારી નાટ્ય સંઘ 95
 ભારત ભુવન થિયેટર 65, 87
 ભારતીય વિદ્યાભવન, મુંબઈ 71, 77, 89, 94, 100, 103, 133
 “ભારેલો અગ્નિ” 105

મણિલાલ ન. દિવેદી 18, 28, 29, 31, 33,
44
મણિલાલ 'પાગલ' 23, 39, 63, 68-70
મણિલાલ રત્નજી ભટ્ટ 'ક્રાન્ત' 51
“મદિરા” 114, 146
“મધરાતનો પરોણો” 125, 126
મધુકર રોદરિયા 89, 99, 101, 109
મધુ રાય 104, 105, 112, 117, 120, 121,
140-142
મધુસૂદન આચાર્ય 63
મનસુખ જોશી 8, 89, 105, 110, 134
“મનસુખલાલ મજીઠિયા” 112, 119, 140
મનહર ઘોઠી 117, 140
મનહર રસકપુર 107
મનુભાઈ પંચોળી 'દર્શક' 97, 146
“મનુની માસી” 91
“મને દશ્યો દેખાય છે” 138
મન્વિતા બારાડી 148
મયૂર કલા મંચ 64
“મરી જવાની મઝા” 141
“મહાસતિ અનસૂયા” 27
“મહાશ્વેતા કદમ્બરી” 28
“મહાજનને ખોરે” 135
મહેતાજી નાટક મંડળી 14, 17, 20-23
મહેન્દ્ર જોશી 107
મહેશ ચંપકલાલ 107
મહેશ દવે 138
“મળેલાં જીવ” 88, 101
“માણસ નામે કસગાર” 104
માનવીની ભવાઈ” 146, 147
“માંડવા નીચે” 120

“માફ કરજો, આ નાટક નહીં થાય” 134
મામા વરેકર 81
માર્કન્ડ ભટ્ટ 101, 113, 114, 145
“મારા અસત્યના પ્રયોગો” 137
“માલતી માધવ” 39, 44, 45, 54
“માલા દેવી” 128
“માલવપતિ મુંજ” 40, 54
માસ્ટર અશરૂખાન 40, 41
માસ્ટર કાસમ 54, 65, 66
માસ્ટર કેશવ 38
માસ્ટર મોહન 35
માસ્ટર વસંત 56, 57, 65
માસ્ટર શનિ 56
“મિથ્યાભિમાન” 7, 8, 16, 18, 19, 43,
96, 99, 103
“મીન પિપાસી” 110
મીનુ કપડિયા 117, 138, 139
મુકુંદ પરીખ 112, 117, 140
મુન્ની બાઈ 53, 55, 56, 63
મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી 28, 36, 37,
39, 41, 42, 46, 47, 52, 62, 64,
77, 98-100
મુંબઈ રાજ્ય નાટ્ય હરિક્ષર્ધિઓ 111
મૂળચંદ મામા 28, 40, 45, 53, 54, 67, 68
મૂળજી આશારામ ઓઝા 20, 22, 23,
26-28, 31, 44, 45
મૂળજી ખુશાલ 54, 55
મૂળરાજ રાજ્ય 105, 134
મૂળચંકર મૂલાણી 23, 33, 36, 39, 41, 42,
46-50, 52, 55, 62, 96
“મુંગી સી” 78

“મેઈક બિલીવ” 138
 “મેઈડ્સ” 141, 146
 “મેનાગુર્જની” 8, 43, 94, 96, 103, 146
 મેયરસોલ્ડ વ્હેવોલોદ 52, 152
 “મોગરાના સાપ” 104
 “મોચીની વહુ” 87, 93
 મોતીબાઈ 54, 56
 “મોતી વેરાણું ચોકમાં” 104
 મોરબી થિયેટર 62, 63
 મોલિયર 43, 51
 મોહન મારવાડી 41, 53
 મોહનલાલા 34, 39, 40, 41, 45, 52, 53, 56
 “મંગલ મૂર્તિ” 63
 “મંગલ મંદિર” 66, 69
 “મ્યુનિસિપલ ઇલેક્શન” 25, 26
 મૃણાલિની સારાભાઈ 112
 યશવંત કેળકર 113, 114, 145
 યશવંત પંડ્યા 76, 127, 128
 યશોધર મહેતા 133
 યુનિટ રંગભેડ 107
 યંગ થિયેટર 145
 રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ 65, 67, 112
 રઘુવીર ચૌધરી 120-122
 રણછોડભાઈ ઉદયરામ 7, 10, 14, 15, 17, 18, 20-24, 28, 31, 33, 39, 44, 51, 148
 “રણ ગર્જના” 65
 “રણછોડલાલ” 133
 રમણભાઈ નીલકંઠ 31, 37, 42, 50, 76, 95
 રમણલાલ વ દેસાઈ 42, 76, 133, 148
 રમણલાલ યાજ્ઞિક 82, 109

રમેશ જમીનદાર 66, 134
 રમેશ શાહ 138
 રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર 43, 97, 103, 112, 113
 રસિકલાલ પરીખ 8, 37, 42, 43, 82, 87, 93, 103
 રસિકલાલ ભોજક 96
 “રઈન્દો દર્પણરાય” 8, 122, 147
 “રઈન્દો પર્વત” 37, 42, 53, 76, 95, 103
 “રાખનાં રમકડાં” 129
 “રાજબીજ” 46
 “રાજા ભરથરી” 27
 રાજુ બારોટ -146
 રાજેન્દ્ર ભગત 146
 રાણી થિયેટર્સ 63
 રાણી પ્રેમલતા 63, 70
 “રાણીનો બાગ” 106
 રાધેશ્યામ શર્મા 148
 રામજી વાણિયા 104, 113
 “રામની સુમતિ” 88
 રામનારાયણ વિ. પાઠક -132
 રામભાઈ 13
 રામવિજય થિયેટર 65
 “રામલો ચેબિનહુડ” 91, 97
 “રાયગઢ જ્યારે જાગે છે” 111
 રાષ્ટ્રીય ક્લા કેન્દ્ર સુરત 101
 “રાષ્ટ્રીય નાટ્ય મહોત્સવ” 147
 રાષ્ટ્રીય નાટ્ય સંઘ 132
 “રિનોસિસોસ” 140
 “રૂપિયાનું ઝાડ” 128
 “રૂપમતી” 88
 રૂબી પટેલ 104
 “રૂદ્રમાળ” 137

રૂપક સંઘ 85, 92, 93, 132, 136
 “રૂમનો ટીબી પેશન્ટ” 138
 “રૂસ્તમ સોહરાબ” 12, 13, 15
 રે મઠ 117, 138, 139
 રોયલ થિયેટર 12
 રોયલ નાટક કંપની 41, 49, 56, 57
 રંગજ્યોત 115
 “રંગદ્ય” 135
 રંગબહાર 146
 રંગભૂમિ, મુંબઈ 99-102, 109, 137
 “રંગભૂમિ” (ત્રેમાસિક) 49, 148
 રંગભૂમિ પરિષદ 57, 61, 81, 82, 148
 રંગમંચ, મુંબઈ 101, 107, 109
 રંગમંડળ, અમદાવાદ 81, 82, 85, 92, 93,
 95, 103, 116, 132
 રંગાવલિ, વડોદરા 114, 115, 142
 “રંગીલો રાજા” 91, 109, 137
 રંજન નાટક સમાજ 70
 રંભાબેન ગાંધી 135, 137
 “લગનની બેડી” 66, 89
 “લતીફ ક્યાં છે?” 93
 “લલિતા દુઃખદર્શક” 14, 17, 18, 20, 21,
 23, 39
 “લક્ષ્મી” 10, 16, 18
 લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ 23, 49, 54,
 62, 65, 67, 69
 લક્ષ્મીભુવન થિયેટર 65
 “લાડકવાયો” 65
 લાભશંકર ધ્રુવ 112, 117, 122, 123,
 138, 140-142
 લાલિયા પરાપર 51-75

લાલુ શાહ 86, 106
 લિટલ થિયેટર, અમદાવાદ 147
 લિટલ થિયેટર, મુંબઈ 147
 લીના મંગળદાસ 147
 “લીલા” 112
 લોકકલા મંચ 147
 “લોપામુદ્ર” 85
 “લોમહાષિણી” 127
 લોર્ડ ફ્રેડરિક ગ્રેસિયા n 103
 વજુભાઈ ટાંક 101
 “વડ અને ટેટા” 106
 “વડલો” 129, 130
 “વડીલોના વોકે” 23, 54, 56, 67
 વડોદરા યુનિવર્સિટી નાટ્ય વિભાગ (મ્યુઝિક
 કોલેજ) 97, 113, 144
 વનલતા મહેતા 86, 89, 101, 109, 147
 વલ્લભ કેશવ નાયક 35
 વસુંધરાનાં વ્યાલાં દવલાં 113, 114
 વાઘજી આશારામ ઓઝા 20-22, 25,
 26-28, 31, 44
 વાંકાનેર આર્ય સુબધ નાટક મંડળી 56
 વાંકાનેર આર્ય હિતવર્ધક નાટક કંપની 22
 વાંકાનેર થિયેટર (વડોદરા) 54
 વાંકાનેર નાટક કંપની 56
 વાંકાનેર નૃસિંહ ગૌતમ નાટક સમાજ 28
 “વાંદરાનો પંજો” 80
 “વાની માસ કોયલ” 135
 વિક્ટોરિયા નાટક મંડળી 12, 13, 55
 વિજય દત્ત 106
 વિજય નૌતમ નાટક સમાજ 64
 “વિજયા” 43

વિદ્યા વિનોદ નાટક સમાજ 39, 45, 54
 વિદ્યા નગર હાઈસ્કૂલ, અલાહાબાદ 117,
 140
 વિદ્યાવર્ધક નાટક મંડળી 22
 વિનાયક પુરોહિત 121
 વિનોદ અદવર્ધુ 122, 123
 વિનોદ જાની 145
 વિનોદિની નીલકંઠ 85, 95
 “વિરાજ વડુ” 96, 101
 વિશ્વ નાટક સમાજ 65
 વિષ્ણુ કુમાર જોશી 85
 વિષ્ણુ કુમાર વ્યાસ 90, 99, 101, 109
 વી.જે. ત્રિવેદી 148
 વી. શાંતારામ 86
 “વીણાવેલી” 25, 26, 30, 56
 “વીર ગર્જના” 69
 “વીર પસલી” 65
 “વૃક્ષ” 141
 “વેઈર્સિંગ ફોર ગોદે” 138
 વેરાટી ગૌરિશંકર રાવળ 53, 64
 “શંકિત હૃદય” 42, 76
 “શકુતલાનું ભૂત” 137
 શતાબ્દિ મહોત્સવ 71, 72
 શયદા 62
 શરદચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય 96, 101, 103
 “શરતના ઘોડા” 85, 128
 “શર્વિલક” 93, 97, 98
 શશિકાંત નાણાવટી 88
 “શહીદ” 130
 શંકર શેઠ 10, 12
 શંભુ મિત્ર 86
 શાંતા આપ્ટે 69

શાંતા ગાંધી 110
 શાંતિભુવન થિયેટર 25, 45
 શારદા તનય 5
 શિયા બાગી 9
 શિવકુમાર જોશી 95, 101, 102, 112,
 131, 135, 136
 શેક્સપિયર 33, 35, 43, 47, 51, 76, 87,
 97, 103
 શેક્સપિયર સોસાયટી 101, 132
 શેઠ ઘણિયાખાઉ થિયેટર 65
 “શેતલને કંઠે” 101, 113, 114
 શોભાદેવી 53
 શ્રી લક્ષ્મીકાન્ત કલા કેન્દ્ર 63
 શ્રીકાંત શાહ 112, 120, 141, 142, 146
 શ્રેયસ કલા નીર્થ 147
 શ્રેય સાધક, વડોદરા 81
 “સજ્જન કોણ?” 40
 સતીષ વ્યાસ 122, 148
 સત્ય સુબોધ નાટક મંડળી 22
 સમસિધુ 142, 144-147
 “સરસ્વતીચંદ્ર” 31, 38
 સરસ્વતી નાટક સમાજ 39, 55
 “સર્વોદય” 54, 65
 સરિતા જોશી 64, 104, 105
 “સરી જતું સુરત” 91
 સરૂપ ધ્રુવ 117
 “સળગ્યાં સૂરજમુખી” 107
 “સાકરનો શોધનારો” 128
 “સાપના ભારા” 129, 130
 “સાબરમતી” 140
 સાહિત્ય કલા મંડળ 42
 “સાહિત્ય” (ત્રૈમાસિક) 122

“સિકંદર સાની” 120-122
 સિતાંશુ યશશ્વન્દ્ર 107, 172
 સિરાજ કલા મહોત્સવ 8
 “સિરાજુદૈલા” 40
 “સીતા” 43, 86, 87
 “સી. શીવાભાઈ” 140
 “સુખલાલજીના સંકલ્પે” 126
 “સુધા ચંદ્ર” 48
 સુધા દેસાઈ 8
 સુબોધ ગુજરાતી નાટક મંડળી 15
 સુભાષ શાહ 112-114, 117, 119, 138,
 145
 “સુમનલાલ ટી. દવે” 113, 145
 સુરેશ જોશી 116, 138
 સુરેશ રાજા 105
 સુરેશ રાવળ 115
 સુરેશ વ્યાસ 66
 સૂર્યબાળા પટેલ 114
 સોફર મિલોકેકર 15
 સૌગ એન્ડ ડ્રામા ડિવિઝન 149
 “સોના વાટકડી” 105
 “સોયનું નાકું” 85
 સોરબજી ઓગરા 35
 સોહરાબ મોદી 67
 “સૌભાગ્ય સુંદરી” 36, 39, 41, 46
 સૌરાષ્ટ્ર કલા કેન્દ્ર, રાજકોટ 69, 115, 132
 સૌરાષ્ટ્ર સંગીત નાટક એકેડમી, રાજકોટ 43,
 113, 144, 145
 “સંતુ રંગીલી” 104
 “સંપત્તિ માટે” 67

“સંભવિત સુંદરલાલ” 85
 સંવેદન સાંસ્કૃતિક મંથ 147
 ‘સ્ટીલ ફ્રેઈમ’ 121
 સ્તનિસ્લાવસ્કી, કન્સ્ટાન્તિન 52
 “સ્નેહમુદ્ર” 67
 હકા આર્ટસ કોલેજ નાટ્ય વિભાગ,
 અમદાવાદ 96, 97, 144
 હર્ષિસિંગ વિઝ્ઞાનુલ આર્ટ સેન્ટર 119,
 142, 144, 145
 “હમ્મીરમદન” 11
 હરકાન્ત શાહ 88, 112
 “હરિચંદ્ર” 14, 18, 36
 “હવેલી” 152
 હસમુખ બારાડી 8, 97, 112, 114, 117,
 119, 120, 122, 123, 141, 142,
 147, 148,
 “હાથપગ બંધાયેલા છે” 138
 હિદી નાટક મંડળી 14
 હિમત કપાસી 140
 “હીરો” 142
 “હું ને માસી વહુ” 91
 “હેપનીગ્સ” 149
 હેમચંદ્રચાર્ય 5, 11
 “હેમ્લેટ” 35, 97
 હોમી તલવિયા 108, 131
 “હોહોલિજ” 8, 101, 103
 “હંસા” 128
 હંસાબેન મહેતા 37, 95
 ક્ષેમુ દિવેટિયા 136